

UNIVERSITE PALACKÝ D'OLOMOUC
FACULTE DES ARTS
DÉPARTEMENT DES ÉTUDES ROMANS



**Métamorphoses du mythe : Quelques réécritures modernes du mythe
de Don Juan**

Metamorphoses of a myth: Some modern rewritings of the myth of Don Juan

Mémoire de master

Auteur : Bc. Barbora Adamcová

Directrice de mémoire : Mgr. Jiřina Matouřková, Ph.D.

Olomouc 2019

Zpracování diplomové práce bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR (projekt IGA_FF_2018_015 - *Románské literatury a jazyky: tradice, současné tendence a nové perspektivy*).

Déclaration écrite sur serment :

Je, soussignée, Barbora Adamcová, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans le présent travail.

Olomouc, 2019

Barbora Adamcová

Remerciement :

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire Mgr. Jiřina Matouřková, Ph.D. pour m'avoir donné des conseils et pour avoir répondu à mes questions.

J'adresse également mes remerciements à Michèle Bardoux, agrégée de l'Université, pour son temps, ses remarques et ses encouragements qui ont contribué considérablement à la réalisation de ce mémoire.

Sommaire

| | |
|--|----|
| Introduction | 6 |
| I Rostand, Anouilh et Schmitt dans le contexte littéraire de l'époque | 8 |
| I.1 Edmond Rostand | 8 |
| I.2 Jean Anouilh | 9 |
| I.3 Éric-Emmanuel Schmitt..... | 10 |
| II Les réécritures des mythes..... | 13 |
| II.1 La définition du terme de réécriture | 13 |
| II.2 Le mythe sous différents aspects..... | 20 |
| II.3 Le mythe littéraire | 23 |
| III <i>Dom Juan</i> de Molière..... | 27 |
| III.1 L'origine de mythe de Don Juan..... | 27 |
| III.1.1 Don Juan dans la littérature italienne..... | 28 |
| III.1.2 Don Juan dans la littérature français..... | 29 |
| III.2 <i>Le Festin de Pierre</i> de Molière | 31 |
| III.2.1 L'inspiration de Molière | 32 |
| III.2.2 La ligne du sujet | 35 |
| III.2.3 Les personnages..... | 36 |
| III.2.3.1 L'analyse quantitative | 36 |
| III.2.3.2 L'analyse actantielle..... | 38 |
| III.2.3.3 Dom Juan..... | 39 |
| III.2.3.4 Donne Elvire..... | 42 |
| III.2.3.5 Sganarelle | 43 |
| III.2.4 Le temps et l'espace..... | 46 |
| III.3 Les autres adaptations..... | 47 |
| IV Les métamorphoses modernes du mythe de Don Juan – Rostand, Anouilh, Schmitt.. | 49 |
| IV.1 <i>La Dernière Nuit de Don Juan</i> de Edmond Rostand..... | 50 |

| | | |
|----------|--|----|
| IV.1.1 | La ligne du sujet | 50 |
| IV.1.2 | La description de la pièce..... | 51 |
| IV.1.3 | L'espace et le temps..... | 52 |
| IV.1.4 | Les personnages..... | 54 |
| IV.1.4.1 | L'analyse quantitative | 54 |
| IV.1.4.2 | Don Juan..... | 55 |
| IV.1.4.3 | Le Diable | 57 |
| IV.1.4.4 | Le personnage de la femme..... | 58 |
| IV.2 | <i>Ornifle ou le Courant d'air</i> de Jean Anouilh..... | 59 |
| IV.2.1 | La ligne du sujet | 59 |
| IV.2.2 | La description de la pièce..... | 60 |
| IV.2.3 | L'espace et le temps..... | 62 |
| IV.2.4 | Les personnages..... | 63 |
| IV.2.4.1 | L'analyse quantitative | 63 |
| IV.2.4.2 | Le personnage de Don Juan (Ornifle)..... | 64 |
| IV.2.4.3 | Machetu..... | 66 |
| IV.2.4.4 | Le personnage de la femme..... | 67 |
| IV.2.4.5 | Fabrice..... | 68 |
| IV.3 | <i>La Nuit de Valognes</i> de Éric-Emmanuel Schmitt..... | 69 |
| IV.3.1 | La ligne du sujet | 69 |
| IV.3.2 | La description de la pièce..... | 70 |
| IV.3.3 | L'espace et le temps..... | 71 |
| IV.3.4 | Les personnages..... | 72 |
| IV.3.4.1 | L'analyse quantitative | 72 |
| IV.3.4.2 | Don Juan..... | 74 |
| IV.3.4.3 | Sganarelle | 76 |
| IV.3.4.4 | Le personnage de la femme..... | 78 |
| IV.3.4.5 | Le Chevalier de Chiffreville..... | 80 |

| | |
|----------------------------|--------|
| Conclusion..... | 82 |
| Résumé..... | 86 |
| Bibliographie..... | 87 |
| Table des appendices | LXXXIX |

Introduction

Depuis les origines de la production littéraire, la littérature fait face aux reproductions et interprétations diverses des œuvres. Les imitations, les adaptations ou les reprises des nombreux récits bibliques et mythologiques constituent la base de cette tendance littéraire. La raison pour laquelle on observe le phénomène n'est pas seulement l'admiration pour les textes fondateurs par les écrivains qui les prennent pour un archétype et les modifient en saisissant l'esprit du temps ; c'est surtout l'imitation humaine, qui « ne peut toujours inventer de nouvelles formes et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes. »¹

Le but de ce travail est de présenter et d'analyser quelques réécritures choisies ayant pour sujet le mythe donjuanesque. Don Juan est devenu le personnage archétypal en même façon que Don Quichotte, Hamlet, ou Faust. La base de notre analyse présente la version du mythe de Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. C'est surtout grâce à cette version que le mythe du séducteur de Séville jouit d'une popularité immense.

Nombreux sont les écrivains qui ont été attirés par ce mythe de Don Juan. Pour les besoins de notre travail, nous avons choisi trois pièces différentes, qui par leur distance temporelle couvrent le XX^e siècle. Il s'agit de *La Dernière Nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand, d'*Ornifle ou le Courant d'air* de Jean Anouilh, et de *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Le présent travail sera divisé en quatre chapitres fondamentaux. Dans le premier chapitre, nous allons nous centrer sur les écrivains choisis. Nous allons présenter quelques informations sur leurs vies, néanmoins nous ne mentionnerons que les événements cruciaux, qui sont nécessaires pour le contexte dans lequel ces œuvres ont été créées.

Le deuxième chapitre traite de la définition de réécritures. La base du chapitre sera le livre de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Dans la première partie de ce chapitre nous allons définir le terme de réécritures ; la deuxième partie s'occupera de la définition du mythe et la dernière partie aura pour sujet le mythe littéraire.

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, p. 558.

Dans le chapitre suivant nous allons nous focaliser sur la pièce de base de notre analyse, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* de Molière. Ce chapitre aussi sera subdivisé en quelques parties, comportant l'origine et l'histoire du mythe de Don Juan, l'analyse détaillée de la pièce et les adaptations de ce mythe.

La majeure partie de ce mémoire sera consacrée à l'analyse des trois pièces choisies. Nous allons suivre le modèle de Jean Rousset (*Le Mythe de Don Juan*) et dans les pièces choisies nous allons observer les trois « invariants ». Nous allons nous focaliser surtout sur la distribution des personnages, principalement sur le personnage de Don Juan et le motif de la femme et leur analyse minutieuse ; et nous allons aussi observer les adaptations du contexte spatio-temporel des pièces. La base de notre analyse sera l'étude de Gérard Genette sur les transformations sérieuses, i.e. *transpositions*.

I Rostand, Anouilh et Schmitt dans le contexte littéraire de l'époque

I.1 Edmond Rostand

À la fin du XIX^e siècle, en réaction à la période du naturalisme, naissent les aspirations à rétablir le drame romantique. Edmond Rostand^{2,3} a réussi à faire revivre le drame romantique.

Edmond Rostand est né le 1^{er} avril 1868 à Marseille, dans une famille bourgeoise. Même s'il déménage à Paris pour poursuivre ses études de droit, il n'arrête pas de revenir dans sa région natale et de s'en inspirer. C'est son père, économiste et poète, qui lui montre l'amour pour la littérature. Rostand renonce à la carrière d'avocat et s'oriente vers la profession littéraire. *Le Gant rouge* (1888), un vaudeville, est joué sans grand succès. Son entrée dans le monde littéraire est marquée par le recueil de poésies, *Les Musardises*, qu'il publie à l'âge de vingt-deux ans. La même année, il épouse Rosemonde Gérard, une poétesse française, avec laquelle il aura deux enfants – Maurice et Jean.

Vers la fin du XIX^e siècle, le théâtre est préféré aux vers, néanmoins Rostand n'y renonce pas. Il les utilise dans sa production dramatique. En 1894, il publie *les Romanesques*, une histoire inspirée de Romeo et Juliette ; *La Princesse Lointaine* (1895) et *La Samaritaine* (1900) sont deux pièces jouées par Sarah Bernhardt, la grande actrice de l'époque, mais elles ne rencontrent pas un grand succès.

C'est la représentation de *Cyrano de Bergerac*, publié en 1897, qui le rend immortel. Rostand a attendu une autre catastrophe, mais la pièce est reçue comme un triomphe. L'histoire d'un cadet au grand nez, Cyrano, introduit le sentiment de romantisme en pleine période de pessimisme et de naturalisme.

Ensuite, il écrit *L'Aiglon* (1900), l'histoire du fils de Napoléon. En 1901, il est élu à l'Académie française, mais il se retire pendant dix ans du monde littéraire. C'est seulement en

² « https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Edmond_Rostand/141562 », la page consultée le 22 avril 2019.

³ « <https://www.universalis.fr/encyclopedie/edmond-rostand/> », la page consultée le 22 avril 2019.

1910, qu'il publie *Chantecler*, la dernière pièce qui ait été publiée pendant sa vie. Il écrit encore quelques poèmes, en relation avec la première guerre mondiale. Il commence à écrire son poème dramatique, *La Dernière Nuit de Don Juan*, publié à titre posthume en 1921. Edmond Rostand meurt le 2 décembre 1918 à Paris de la grippe espagnole.

I.2 Jean Anouilh

Jean Anouilh⁴ est considéré comme le dramaturge le plus marquant du théâtre français du XX^e siècle et il est connu et joué dans le monde entier. Sa période de création couvre les années 1929 jusqu'à 1987, et pendant cette époque il écrit une quarantaine de pièces. La nature de son œuvre est si diverse, qu'il est presque impossible de ranger sa création dans un seul courant littéraire.

Il est né le 23 juin 1910 dans un petit village près de Bordeaux. Son père était tailleur et sa mère violoniste dans un orchestre, et les pièces qu'ils ont jouées sont la première rencontre du jeune Anouilh avec le théâtre. Il s'agit surtout des pièces de Molière, de Marivaux et de Musset. Âgé de 8 ans, ils se déménagent à Paris, où il commence ses études. Déjà pendant cette période, Anouilh écrit ses premières pièces. Il commence des études de droit, mais il les abandonne et commence à travailler dans une agence de publicité pendant deux ans, et puis il devient le secrétaire de Louis Jouvet, le metteur en scène. En 1928 il rencontre Jean Giraudoux, son idole, dont l'œuvre, surtout le *Siegfried*, a influencé son style littéraire

L'année suivante, sa première pièce est mise en scène. Mais *Humulus le muet* ne jouit pas d'un grand succès. C'est la pièce *L'Hermine* (1932) qui le présente comme dramaturge. Il épouse Monelle Valentin, une actrice, qui jouera les personnages féminins dans ses pièces. Durant cette période, Anouilh aussi commence à travailler pour le cinéma.

Le Voyageur sans bagage (1937) représente un véritable triomphe, confirmé l'année suivante avec *Le Bal des voleurs*. Il écrit aussi pendant les années de guerre. Le vrai retentissement, c'est la présentation de sa tragédie *Antigone* (1944) qui retravaille le thème antique sous une nouvelle forme. Après la seconde guerre mondiale, Anouilh devient un

⁴ « <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-anouilh/> », la page consultée le 15 avril 2019.

dramaturge de renommée européenne. Quelques pièces remportent un beau succès (*L'Invitation au château, Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes, Becket ou l'Honneur de Dieu*), d'autres ne sont pas accueillies avec enthousiasme (*La Grotte*).

En 1953, il se remarie avec une autre actrice Nicole Lançon. L'arrivée de l'absurde dans le théâtre éclipse peu à peu la popularité des pièces d'Anouilh. Au cours des années soixante et soixante-dix, Anouilh s'occupe de mettre en scène les œuvres de divers auteurs. Entre les années 1962 et 1968 il ne publie aucune pièce, mais ensuite il écrit quelques pièces qui comportent des traits autobiographiques comme, par exemple, *Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron* (1968) ; *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969) ; *Les Poissons rouges ou Mon père ce héros* (1970) ; *Ne réveillez pas Madame* (1970). Mais son œuvre comporte aussi trois pièces sans succès : *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972), *L'Arrestation* (1975) et *Le Scénario* (1976). Sa dernière pièce *Le Nombriil* est achevée en 1980. Anouilh meurt le 3 octobre 1987 à Lausanne, en Suisse, où il habite depuis 1947.

Anouilh a défini et classé son œuvre en plusieurs groupes : pièces noires ; pièces roses ; nouvelles pièces noires ; pièces brillantes ; pièces grinçantes ; pièces costumées ; nouvelles pièces grinçantes ; pièces baroques ; pièces secrètes ; pièces farceuses. Cette classification marque aussi une certaine évolution de sa création – des comédies légères, jusqu'aux modernisations de mythes grecs. Ses pièces suivantes reflètent sa rancœur vers la politique et la critique de la société. Mais selon Anouilh, ce découpage de son œuvre n'a pas de signification profonde, même si on peut trouver des traits que certaines pièces ont en commun.

I.3 Éric-Emmanuel Schmitt

Le dramaturge et écrivain contemporain Éric-Emmanuel Schmitt est l'auteur qui jouit d'une popularité à travers non seulement la France et les pays francophones, mais aussi dans le monde entier, ce dont témoigne le nombre des langues dans lesquelles ses livres ont été traduits, et le nombre de pays qui jouent ses pièces régulièrement⁵, de plus, il s'agit de l'auteur

⁵ Schmitt représente l'auteur contemporain qui est traduit en une quarantaine de langues et joué dans plus de cinquante pays. « <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-biographie-resume.html> », la page consultée le 21 avril 2019.

francophone le plus lu. Il est considéré comme le successeur de Jean Giraudoux et de Jean Anouilh.

Éric-Emmanuel Schmitt est né le 28 mars 1960 à Sainte-Foy-lès-Lyon dans un milieu sportif – son père était champion de boxe et sa mère championne de sprint. Ses parents aiment le théâtre, ce qui permet au jeune Schmitt d’aller voir des spectacles avec eux. C’est la représentation de *Cyrano de Bergerac* avec Jean Marais qui éveille son amour pour le théâtre à l’âge de dix ans.

Après une période dépressive, il fait ses études au Conservatoire de musique à Lyon et puis à l’École Normale Supérieure à Paris, dont il devient un étudiant brillant, passionné de Denis Diderot, ce qui se retrouve plus tard dans sa thèse de doctorat, *Diderot et la métaphysique*. Il commence une carrière de professeur de philosophie

En 1991, il publie sa première pièce sur le sujet donjuanesque, *La nuit de Valognes*, qui marque son entrée en littérature. Après le grand succès de cette pièce, il quitte l’enseignement et devient écrivain. En 1993 il publie la pièce *Le visiteur*. Il y dépeint une rencontre entre Freud et un inconnu qui peut être le Dieu-même. Cette pièce, qui est devenue un classique mondial, a confirmé sa position de dramaturge contemporain. Il a définitivement quitté l’enseignement et il est devenu écrivain professionnel. Depuis 2002, il vit en Belgique dont il a obtenu la nationalité en 2008.

Schmitt est l’auteur d’un grand nombre de pièces couronnés de succès : *Variations énigmatiques* (1996) ; ou *Le Libertin* (1997), qui traite d’une journée de Denis Diderot, son idéal, qui est forcé à revisiter ses théories ; *Frédéric ou Le Boulevard du Crime* (1997) ; *Hôtel des deux mondes* (1999) ; *Petits crimes conjugaux* (2003), *Tectonique des sentiments* (2008) ; *Kiki van Beethoven* (2010) ; ou *Le Journal d’Anne Frank* (2012), qui lequell retravaille le journal original d’Anne Frank ; *Un homme trop facile* (2013), qui fait allusion à la pièce de Molière, *Misanthrope* ; *The Guityrs* (2013) ; *La Trahison d’Einstein* (2014) ; *Georges et Georges* (2014) ; et la dernière pièce pour le moment, *Si on recommençait* (2014). Pour son œuvre dramatique, Schmitt obtient le grand prix du théâtre de l’Académie française en 2001.

Mais il ne se focalise pas seulement sur le théâtre. *La Secte des égoïste* (1994), qui est très apprécié par la critique littéraire, lance sa carrière de romancier. Puis, il écrit *L’Évangile selon*

Pilate (2000), lequel adapte pour le théâtre comme *Mes évangiles*. Ensuite c'est *La part de l'autre* (2001) ; *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (2002) ; *Ulysse from Bagdad* (2008) ; *La Femme au miroir* (2011) ; *Les Perroquets de la place d'Arezzo* (2013) ; *La Nuit de feu* (2015) ; et le dernier roman pour le moment *L'Homme qui voyait à travers les visages* (2016).

Le vrai triomphe de sa carrière littéraire comprend l'ensemble de six romans, *le Cycle de l'invisible*, qui traite les sujets comme la mort, la maladie, les difficultés de l'existence et beaucoup d'autres, mais surtout les religions mondiales : *Milarepa* (1997) ; *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (2001) ; *Oscar et la dame rose* (2003) ; *L'enfant de Noé* (2004) ; *Le Sumo qui ne pouvait pas grossir* (2008) ; *Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus* (2012). Les trois premiers romans ont été adaptés aussi au théâtre.

L'œuvre de cet écrivain fécond est très difficile à classer, parce qu'il n'appartient pas à un seul genre littéraire. À part des pièces de théâtre et des romans, son œuvre comporte aussi, entre autres, des récits, des nouvelles, des traductions, des bandes dessinées, des scénarios, ...

II Les réécritures des mythes

« *Tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre.* »

Jean-Luc Hennig

« *Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout.* »

Honoré de Balzac

II.1 La définition du terme de réécriture

Dans ce chapitre, nous allons rétrécir le domaine de l'intertextualité, qui est souvent celui de la réécriture. Même si l'intertextualité n'a pas été définie jusqu'aux années soixante⁶, le phénomène peut être observé depuis les origines de la production littéraire.

En cherchant la définition, on se heurte à de nombreux écueils, surtout ceux concernant le rétrécissement du terme. L'actualité et l'attrait du domaine de l'intertextualité contribuent à la création de termes nouveaux qui, cependant, sortent généralement des termes déjà décrits. Cela aboutit à une divergence terminologique.

Néanmoins, la plupart des auteurs considèrent le travail de Gérard Genette comme l'étude essentielle. Nous allons aussi puiser dans l'œuvre de Genette, avant tout dans son livre *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Il y désigne les relations intertextuelles avec un terme général, *la transtextualité*, qui est « tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. »⁷ Selon Julia Kristeva, qui a défini le terme *l'intertextualité* pour la première fois, l'intertextualité est « une permutation de textes »⁸ qui peut être trouvée dans

⁶ PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 1.

⁷ GENETTE, 1982, p. 7.

⁸ PIÉGAY-GROS, 1996, p. 10.

tous les textes littéraires, car « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »⁹

Dans les *Palimpsestes*, Gérard Genette ne regarde pas l'intertextualité comme un élément central, mais il la classe parmi cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

L'intertextualité est selon Genette définie « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »¹⁰ Il distingue trois formes intertextuelles d'après leur caractère explicite : *la citation*, *le plagiat* et *l'allusion*. La plus explicite et emblématique est la citation. Il s'agit de la « visible insertion d'un texte dans un autre »¹¹. Dans le texte, elle est marquée par des guillemets ou par l'emploi d'italiques, et se trouve avec ou sans référence précise.

Nathalie Piégay-Gros, une universitaire qui a beaucoup travaillé sur l'intertextualité, ajoute en plus *la référence*. C'est aussi une forme explicite, à la différence qu'elle « n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie »¹². Alors, la relation intertextuelle est établie en l'absence de tout indice.

Le troisième type est *le plagiat*. Il s'agit d'un « emprunt non déclaré [...] sous une forme moins explicite et moins canonique »¹³. Le plagiat, étant implicite, est le contre-pied de la citation. Piégay-Gros parle du plagiat comme « [d'une] citation non démarquée »¹⁴. On en trouve de nombreux exemples dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. De plus, cette forme de l'intertextualité est regardée comme amoral, parce qu'elle ne respecte pas la propriété littéraire.

⁹ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 84-85.

¹⁰ GENETTE, 1982, p. 8.

¹¹ PIÉGAY-GROS, 1996, 45.

¹² Ibid., 48.

¹³ GENETTE, 1982, p. 8.

¹⁴ PIÉGAY-GROS, 1996, 50.

Le dernier type des formes intertextuelles est *l'allusion*. Elle n'est ni littérale, ni explicite, c'est « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »¹⁵. Pour Charles Nodier *l'allusion* est :

« une citation spirituelle [...] une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu'elle diffère de la citation en ce qu'elle n'a pas besoin de s'étayer du nom de l'auteur, qui est familier à tout le monde, est surtout parce que le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transpose dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question ».¹⁶

En plus, l'allusion déborde le domaine littéraire, où elle est souvent présentée sous la forme du jeu de mots, et peut renvoyer à la mythologie, l'histoire, à l'opinion ou aux mœurs.¹⁷

Parmi les autres types de relations transtextuelles on trouve : *la paratextualité*, qui étudie la relation entre le texte et son paratexte, qui comporte p.ex. titre, sous-titre, préface, avant-propos, illustrations, et d'autres types de signaux accessoires, qui facilitent le contact du lecteur avec le texte. *La métatextualité* analyse le texte critique sur un texte, *l'architextualité* réunit des déterminations thématiques ou formelles, qui attribuent un texte à un genre particulier. Et enfin, il y a *l'hypertextualité*, à laquelle Genette consacre *Les Palimpsestes*. Selon Genette, l'hypertextualité est « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »¹⁸

La relation entre l'hypertexte et l'hypotexte est basée sur la dérivation : « hypertexte [est] tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. »¹⁹ La transformation renvoie soit à la déformation du contenu, soit à la déformation du côté stylistique de l'œuvre ; l'imitation respecte et conserve la nature du hypotexte. En plus, Genette ajoute trois régimes : ludique, satirique et sérieux. Si les trois régimes sont combinés avec la transformation et l'imitation, on obtient six possibilités de pratiques hypertextuelles, qui se

¹⁵ GENETTE, 1982, p. 8.

¹⁶ NODIER, Charles, *Questions de littérature légale*, Paris, Barba, 1812, p. 11.

¹⁷ PIÉGAY-GROS, 1996, p. 52.

¹⁸ GENETTE, 1982, p. 13.

¹⁹ Ibid., p. 16.

trouvent dans la littérature mondiale sous plusieurs formes (de la forme pure, jusqu'à la forme mixte). Les possibilités hypertextuelles comportent la transformation ludique (i.e. parodie), la transformation satirique (i.e. travestissement), l'imitation ludique (i.e. pastiche), l'imitation satirique (i.e. charge), l'imitation sérieuse (i.e. forgerie) et la transformation sérieuse (i.e. transposition).

| régime | ludique | satirique | sérieux |
|-----------------------|----------------|------------------|----------------|
| relation | | | |
| transformation | parodie | travestissement | transposition |
| imitation | pastiche | charge | forgerie |

Appendice 1 : Tableau général des pratiques hypertextuelles.²⁰

Parmi toutes les pratiques hypertextuelles, nous allons suivre l'adaptation, que Genette appelle la transformation sérieuse, qu'il désigne par « le terme neutre et extensif de *transposition* »²¹. En plus, elle est caractérisée comme étant « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent »²².

À la différence de la transformation, les autres modalités hypertextuelles citées plus haut n'introduisent pas une variété des procédés transformationnels dans une œuvre. En ce qui concerne les pratiques transformationnelles, il y a deux catégories principales : les transpositions formelles et les transpositions thématiques.

²⁰ Ibid., p. 45.

²¹ Ibid., p. 43.

²² Ibid., p. 291.

| | |
|---|---|
| <p>TRANSFORMATIONS FORMELLES</p> | <ul style="list-style-type: none"> - traduction - versification et prosification - transmétrisation - transtylisation - translongation : <ul style="list-style-type: none"> › <i>par réduction</i> : excision (amputer) ; expurgation (but moralisant) ; concision (correction réductrice) ; condensation (synthèse qui prend des distances/à l'adaptée : résumé, condensé, abrégé...) › <i>par augmentation</i> : extension (rajout d'épisodes) ; expansion (dilatation stylistique qui vise à doubler la longueur de chaque phrase) ; amplification (synthèse des deux précédentes). - transmodalisation : changement de mode <ul style="list-style-type: none"> › <i>intermodale</i> : du mode narratif au dramatique ou inversement (dramatisation/narrativisation) › <i>intramodale</i> : changement interne (variation du mode dramatique et variation du mode narratif). |
| <p>TRANSFORMATIONS THÉMATIQUES</p> | <ul style="list-style-type: none"> - diégétique : transformation de l'univers spatiotemporel <ul style="list-style-type: none"> › <i>homodiégétique</i> : conservation du cadre et de l'identité des personnages › <i>heterodiégétique</i> : transformation du cadre et de l'identité des personnages - pragmatique : modification des événements, objets, conduite de l'action, souvent pour être en conformité avec goût et morale du public. - transmotivation : introduction, suppression ou substitution de motif. - transvalorisation : axiologique, joue sur la valeur attribuée à une action (valoriser, dévaloriser, substituer une nouvelle valeur) - supplément |

Appendice 2 : Tableau récapitulatif des transformations observées par Gérard Genette.²³

²³ HESSE-WEBER, Armelle, *De l'adaptation théâtrale : pour une approche sémiotique et didactique*, Metz, 2010, Thèse de Doctorat, Université de Lorraine, p. 106.

En ce qui concerne les transpositions formelles « qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée »²⁴, le procédé le plus répandu est *la traduction*. Il s'agit de « la forme de transposition la plus voyante »²⁵ qui, néanmoins, subit les modifications inévitables qui sont de deux sortes : soit les modifications influencent le texte négativement, soit il s'agit de modifications négligeables.

Les autres techniques comprennent *la versification* et *la prosification*, *la transmétrisation*, *la transtylisation* ou *la translongation*. Le dernier, aussi appelé *transformation quantitative*, consiste en réduction ou en augmentation.

Dans les procédés de réduction, on distingue, par exemple, *l'excision*, qui consiste en une « suppression pure et simple [...] sans autre forme d'intervention »²⁶ dont la réduction « massive et unique »²⁷ la plus répandue s'appelle *l'amputation*. Les œuvres réduites au schéma narratif subissent le procédé d'*élagage* ; on parle d'*auto-excision*, si l'auteur lui-même a élagué le texte. L'excision des passages du texte pour les raisons morales s'appelle *l'expurgation* : « on n'y supprime pas seulement ce qui pourrait ennuyer le jeune lecteur ou excéder ses facultés intellectuelles, mais aussi et surtout ce qui pourrait « choquer », « toucher » ou « inquiéter » son innocence »²⁸.

Lors de la *concision*, aucune partie thématique n'est omise ; de la même manière Genette propose le terme de *l'auto-concision*, si le procédé est exécuté par l'auteur lui-même. Le dernier type de procédé de réduction est la *condensation* qui est « synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail [...] pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit »²⁹.

Dans les procédés d'augmentation, on distingue *l'extension*, qui a été employée surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles dans le théâtre classique français qui s'inspirait des tragédies

²⁴ GENETTE, 1982, p. 293.

²⁵ Ibid., p. 293.

²⁶ Ibid., p. 323.

²⁷ Ibid., p. 323.

²⁸ Ibid., p. 331.

²⁹ Ibid., p. 341

antiques. *L'expansion* peut être regardée comme le contraire de la concision qui consiste en la prolongation de l'hypotexte. Le dernier type d'augmentation est *l'amplification*, qui a aussi joui d'une vogue dans le théâtre classique français jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

La dernière sorte de transposition formelles est la *transmodalisation* qui est fondée sur la « modification apportée au mode (non le genre) de représentation caractéristique de l'hypotexte »³⁰. Elle est de double sorte : *intermodale*, qui se distingue par le changement du mode, i.e. *dramatisation* ou *narrativisation* ; ou *intramodale* caractérisée par le changement du fonctionnement interne proposant les variations dans le mode narratif et dans le mode dramatique.

Dans le présent travail, nous nous intéresserons à la transposition thématique. Nous allons respecter surtout le cadre diégétique, i.e. l'espace et le temps dans lequel se déroulent les pièces choisies. Il est encore subdivisé en transposition homodiégétique, qui conserve le domaine diégétique, i.e. l'identité des personnages (ce qui est caractéristique pour les tragédies classiques qui maintiennent le nom des personnages pour le titre) ; et en transposition heterodiégétique qui intervient dans le domaine diégétique (et affecte l'identité des personnages).

Nous allons nous focaliser sur les personnages des pièces choisies, plus précisément sur le personnage principal de Don Juan. Nous allons découvrir, si les réécritures respectent l'identité originale du personnage de *Dom Juan* de Molière – dans ce cas on parlera de la transposition homodiégétique –, ou si les personnages ont été modifiés, et si de nouvelles identités ont été créées – on parlera de la transposition heterodiégétique.

Pour la transposition pragmatique, à l'exemple de la transposition diégétique, il s'agit aussi d'un instrument facultatif de transformation, portant sur les modifications de l'histoire.

En ce qui concerne l'analyse des personnages, nous allons aussi prendre en considération *la transvalorisation*, une transformation sémantique, que Genette décrit comme « toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de

³⁰ Ibid., p. 395.

sentiments qui caractérise un « personnage » ». ³¹ Puis, par *la valorisation d'un personnage*, Genette propose la transformation « sympathique » des valeurs : le personnage de l'hypertexte possède des traits de caractère plus positifs que le même personnage à l'hypotexte. S'il s'agit de la valorisation du personnage primaire, on parle de *la valorisation primaire*, si elle touche le personnage secondaire, c'est *la valorisation secondaire*. Dans le monde littéraire, on observe aussi le phénomène contraire – *la dévalorisation d'un personnage*, qui porte une connotation négative, i.e. le personnage de l'hypertexte comporte les mêmes traits négatifs que le personnage originel de l'hypotexte. Le statut du personnage, lui aussi, est important.

II.2 Le mythe sous différents aspects

Avant de parler du mythe littéraire, nous allons d'abord commencer par la terminologie et la précision générale du mythe, car nous les considérons indispensables pour les besoins de ce travail.

Depuis toujours, les gens se sont intéressés aux mythes. Mais il y a un problème philosophique du mythe. Qu'est-ce que c'est un mythe et que signifie-t-il ? Comment le comprend-on, quel est son sens et quelle est sa fonction ? Le problème est basé sur l'hétérogénéité du sujet et son ampleur ; car le mythe appartient au domaine des philologues, des historiens de la littérature, et aussi au domaine des philosophes, des ethnographes, des sociologues, des historiens de la religion et d'autres. ³² Cette hétérogénéité est même soutenue par Roger Caillois qui s'exprime ainsi sur le sujet :

« Il est rare, semble-t-il, qu'un même principe d'explication réussisse deux fois sous le même angle et dans la même proportion. A la limite, on se demande même s'il n'en faudrait pas un différent pour chaque mythe, comme si chaque mythe, organisation d'une singularité irréductible, était consubstantiel à son principe d'explication, de telle sorte que celui-ci ne puisse être détaché de celui-là sans une chute sensible de densité et de compréhension. » ³³

³¹ Ibid., p. 483.

³² VAN RIET, Georges, « Mythe et vérité », *Revue philosophique de Louvain*, tome 58, n°57, 1960, p. 15.

³³ CAILLOIS, Roger, « Le mythe et l'homme », Coll. *Les Essais*, VI, Paris, Gallimard, 1938, pp. 15-16.

Le terme *mythe* apparaît dans le langage quotidien, néanmoins en se popularisant, il a perdu son sens initial et on discerne plusieurs nuances. Selon Monneyron et Thomas, le sens actuel du mythe ne désigne « qu'un ensemble imprécis de propositions qui s'opposent à la réalité. »³⁴ Nous allons présenter quelques définitions du mythe et nous allons essayer de prouver que le personnage de Don Juan peut être considéré comme un mythe.

Au cours du XIX^e siècle, les mythes ont joui d'une grande popularité. C'est surtout grâce au romantisme national et à la quête d'identité³⁵ que la nouvelle définition du mythe a vu le jour. On parle de « grands récits archaïques et fondateurs, expressions poétiques des croyances des peuples « primitifs » »³⁶. Marie-Catherine Huet-Brichard suit l'interprétation romantique et ajoute que le mythe est en plus « anonyme et collectif, reçu comme vrai par ceux qui le transmettent comme par ceux qui l'écoutent, et possédant une valeur universelle »³⁷. Néanmoins, nous n'allons pas suivre ces définitions car ce sont des définitions très restrictives et, comme on verra plus tard, très contestables.

Commençant par l'étymologie, même l'origine du mot manque de clarté. Le « mythe » vient d'un mot grec μῦθος (mythos). Bien que la langue latine ait emprunté plusieurs mots à la langue grecque, dont *mythologie* ou *mythographie* sont un exemple, le mot *mythos* (ou *mythus*) a été pratiquement ignoré.³⁸ Pour renvoyer aux anciens mythes grecs la langue latine a employé mot *fabula*, qui sémantiquement aussi comprend plusieurs dénominations, celles de conversation, pièce de théâtre, légende, ou apologue pour ne mentionner que quelques-unes.

Le mot *mythos* entre dans la langue³⁹ assez tard, i. e. à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle.⁴⁰ Il signifie une « suite de paroles qui ont un sens », ou « discours, fiction, mythe »⁴¹. Proprement dit, il s'agit d'un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par

³⁴ MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 5.

³⁵ « <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mythe> », la page consultée le 4 février.

³⁶ DUPONT, Florence, « Démystifier la mythologie ? », *Le français aujourd'hui* 2009/4 (n° 167), p. 46.

³⁷ HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette Supérieur, 2001, p. 7.

³⁸ BACKÈS, Jean-Louis, *Le mythe dans les littératures de l'Europe*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010, p. 73.

³⁹ Selon Backès, la première apparition du *muthos* est produite en Allemagne par Herder (1744-1803), *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹ « <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mythe> », la page consultée le 4 février.

l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social »⁴².

Alors peut-on parler de Don Juan comme d'un mythe ? Car il ne s'agit pas d'un récit archaïque qui n'ait ni date ni auteur ni qui explique les questions fondamentales. Dans cette optique, Don Juan n'appartient pas aux mythes. Néanmoins, nous allons suivre l'exemple de Jean Rousset, qui penche pour la définition alternative du mythe, celle d'une « évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende. »⁴³ Rousset remarque que l'histoire de Don Juan est basée sur la présence de la mort, qui, dans la version originale de Tirso de Molina, paraît sous la forme de la Statue animée. L'apparition du Mort, comme Rousset l'appelle, joue un rôle stratégique parmi les légendes populaires considérablement répandues dans l'Occident chrétien : Le Mort punisseur, offensé par un vivant qui l'invite à souper, revient pour se venger.⁴⁴

Un autre fait, qui pose le problème du classement de Don Juan parmi des mythes, est l'hypothèse que « les mythes n'ont pas d'auteur »⁴⁵. En ce qui concerne Don Juan, on connaît non seulement la date de sa première apparition, mais aussi il a « un auteur sans lequel il ne fût pas venu à l'existence, la version inaugurale est attestée dans un texte écrit. »⁴⁶ Don Juan est né au XVII^e siècle sous la plume de Tirso de Molina. Néanmoins, le créateur du texte original, Tirso, et son *Burlador de Séville*, sont vite oubliés. Aujourd'hui personne n'y fait référence, mais Don Juan poursuit son existence et vit une vie autonome en se transformant d'œuvre en œuvre et en inspirant toujours les auteurs. Jean Rousset y voit le rapport nécessaire pour classer Don Juan parmi les mythes :

« On reconnaît là un trait propre au mythe, son anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective ; celui-ci va de pair avec son aptitude à toujours naître et renaître en se transformant. Plasticité et propriété indivise : d'une part un récit assez ouvert, assez perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, pp. 15-16.

⁴⁵ Lévi-Strauss par ROUSSET, Jean, 1976, p. 16.

⁴⁶ Ibid., p. 5-6.

première ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser. »⁴⁷

La théorie de la plasticité du mythe est aussi adoptée par Gilbert Durant, qui affirme que le mythe n'existe pas à l'état pur, mais il évolue et cela contribue à son immortalité : « Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments. »⁴⁸

Cependant, le personnage de Don Juan pose encore une question : celle de la réception. Par la tradition le mythe représente l'entité. Les lecteurs s'identifient soit aux héros, soit aux dieux, « revivant ou rejouant la geste instauratrice pour déchiffrer dans le temps actuel [leur] propre situation »⁴⁹. Alors, à qui s'identifier ? Don Juan par son existence représente un rebelle libertin qui a originellement été regardé comme l'exemple à fuir. C'est grâce à la plasticité citée plus haut, que le donjuanisme jouit d'une vogue à travers des siècles. Jérôme Bourdon, qui prend cet aspect en considération, nous incite à noter enfin que « le mythe n'est ni vrai ni faux : il emprunte au réel pour l'idéaliser ou le diaboliser, et la langue courante qui en fait soit un mensonge ('ce n'est qu'un mythe'), soit une légende consacrée ('c'est un véritable mythe') dit bien l'ambivalence du mot. »⁵⁰

II.3 Le mythe littéraire

Tandis que la critique littéraire ne se met pas d'accord sur une définition satisfaisante du mythe, elle est comparativement du même bord en ce qui concerne le « mythe littéraire ». La désignation du terme est liée aux incohérences méthodologiques et aux hésitations épistémologiques⁵¹ et empêche une grande confusion de classement pour ce qui est « des figures et des thèmes dont l'appartenance au domaine mythique est pour le moins sujette à caution ».⁵²

⁴⁷ Ibid., pp. 16-17.

⁴⁸ DURANT, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 105.

⁴⁹ Ibid., p. 17.

⁵⁰ BOURDON, Jérôme, « Les racines du mythe », *Quaderni*, n°65, 2007, p. 9.

⁵¹ MONNEYRON, THOMAS, 2002, p. 57.

⁵² Ibid., p. 57.

À la lumière de ce dont nous avons parlé précédemment, nous allons suivre l'exemple de Philippe Sellier et désormais, nous allons utiliser la double division : *mythe ethnoreligieux*, et *mythe littéraire*. Afin qu'on puisse définir le second, nous allons de nouveau résumer les critères qui définissent un « mythe » et, par comparaison, on obtiendra la délimitation de « ce que la littérature comparée a généreusement intronisé « mythe littéraire » »⁵³. En ce qui concerne la première apparition du terme, par rapport au mythe ethnoreligieux, le mythe littéraire est né plus tard et plus discrètement à partir des années 1930⁵⁴.

Philippe Sellier dans son article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » récapitule les définitions données par les mythologues renommés, et en déduit six caractéristiques qui sont essentielles pour le mythe ethnoreligieux.

Le premier aspect est la genèse du mythe et l'analyse des circonstances auxquels il renvoie. Mircea Eliade relate qu'il s'agit d'un « événement fabuleux des commencements »⁵⁵ et Claude Lévi-Strauss le complète en disant que c'est « un événement passé avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas il y a longtemps »⁵⁶.

Pour le deuxième aspect, Lévi-Strauss et Eliade s'accordent pour définir une formation collective et orale ; puis Sellier écrit que le mythe ethnoreligieux compte avec l'apparition du surnaturel ou « l'irruption du sacré dans le Monde, la venue à l'existence, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, d'une réalité »⁵⁷. Le mythe saisit non seulement le sens du « fil du récit, mais [...] aussi le sens symbolique des termes »⁵⁸.

⁵³ SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », In: *Littérature*, n°55, 1984, p. 113.

⁵⁴ Ibid., p. 112.

⁵⁵ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.

⁵⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 231.

⁵⁷ SELLIER, 1984, p. 60.

⁵⁸ DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 412.

La cinquième et dernière caractéristique considère le mythe comme « une forme grossière de spéculations philosophiques »⁵⁹ qui « constitue enfin un récit paradigmatique faisant partie intégrante de la langue, relevant du discours »⁶⁰.

Parmi ces aspects fondamentaux du mythe ethnoreligieux éliminés par Phillip Sellier, certains ne se manifestent en aucun cas dans le mythe littéraire. Il s'agit surtout des trois premiers, car « le mythe littéraire [...] ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité(s) singulière(s). Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai »⁶¹. En revanche, « du côté des trois derniers critères [...] une parenté pourrait se révéler »⁶².

Pierre Albouy adopte une attitude comparable et place le mythe littéraire à la frontière oscillant « entre le pôle magique et le pôle intellectuel, comme il oscille entre le pôle individuel (*un* écrivain, *une* œuvre) et le pôle collectif (les archétypes, le retentissement social) »⁶³ et ajoute qu'il s'agit de « l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe. »⁶⁴

L'approche particulière vers le mythe littéraire est présentée par Georges Van Riet, qui, plutôt que de rechercher une définition, s'occupe de divers types d'interprétations du mythe. Son hypothèse est fondée sur trois théories : tautégorique, allégorique et symbolique.

Van Riet propose de commencer par la *théorie tautégorique*, qui est présentée comme la plus triviale car aucun effort considérable n'est nécessaire pour la comprendre. Même son nom signale qu'elle s'intéresse au sens du mythe en lui-même ; on n'aborde aucun sens caché et c'est pour cela que les tenants de cette théorie considèrent ces mythes comme étant sans valeur.

⁵⁹ LÉVI-STRAUSS, 1958, p. 228.

⁶⁰ Lévi-Strauss par MONNEYRON, THOMAS, 2002, p. 61.

⁶¹ Ibid., p. 61.

⁶² Ibid., p. 61.

⁶³ ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p. 217.

⁶⁴ Ibid., p. 217.

« Le mythe ne nous apprend rien, il n'exprime aucune « vérité » ; il n'est qu'une fiction, une fable, fruit de l'imagination poétique ou fabulatrice ; il ne contient rien de réel, de raisonnable, de vraisemblable : son contenu est incohérent, voire absurde. Si l'on « croit » aux mythes, c'est par une adhésion non fondée ; pareille foi ne se retrouve que chez les enfants ou les primitifs. Le mythe, il est vrai, charme ; mais c'est par sa forme littéraire, non par son contenu. Ce sont des poètes, non des philosophes, qui ont inventé les mythes, ou s'ils ne les ont pas inventés, ils ont revêtu des formes nouvelles, un contenu préexistant et dénué de valeur. »⁶⁵

Pour illustrer sa théorie tautégorique, Van Riet analyse l'œuvre de ces trois auteurs à travers le temps : Platon, Fontenelle et A. H. Krappe.

La deuxième théorie est la *théorie allégorique* qui comporte les mythes à deux significations. Avant tout, c'est la signification explicite, i.e. apparente, ou manifeste ; par la suite la signification implicite, i.e. cachée, voilée, ou latente.⁶⁶ Cette théorie aussi traite la signification manifeste du mythe comme invraisemblable « mais, pour ne pas condamner le mythe lui-même, on lui reconnaît un sens latent, obscur, dissimulé sous le premier ; grâce à lui, le mythe devient intelligible et même vrai. En surface, le mythe semble un bavardage insensé ; en profondeur, il est sérieux. »⁶⁷ Parmi les récits à la signification allégorique se rangent par exemple le mythe de la Caverne de Platon ou les Fables morales de La Fontaine.

La dernière tournure d'interprétation du mythe littéraire est soutenue par la *théorie symbolique*. À la différence des théories précédentes, elle ne s'intéresse pas au sens manifeste, ni au sens latent formulable sous une forme cachée, mais au sens caché exprimable par des symboles. L'interprétation du mythe a valeur philosophique, comme l'atteste l'œuvre de Platon.

Nous avons présenté plusieurs définitions grâce auxquelles nous pouvons constater, que Don Juan peut être regardé comme un mythe, plus littéralement comme un mythe littéraire. En ce qui concerne la théorie d'interprétation de Van Riet, le mythe de Don Juan ne porte aucun sens implicite, alors il s'agit du tautégorisme.

⁶⁵ VAN RIET, 1960, p. 20.

⁶⁶ Ibid., p. 27.

⁶⁷ Ibid., p. 27.

III *Dom Juan de Molière*

III.1 L'origine de mythe de Don Juan

Le premier auteur qui ait présenté le personnage du séducteur est incontestablement le moine espagnol, Tirso de Molina, qui l'a mis en scène en 1630. Gabriel Téllez de son vrai nom, compte parmi des grands dramaturges du Siècle d'Or espagnol. Né probablement vers 1583 à Madrid, il fait ses études théologiques à Alcalá de Henares, entre rapidement en religion dans L'Ordre des Mercédaires et devient moine. Il s'agit d'un auteur fécond de théâtre qui écrit surtout des comédies où se projette l'influence de sa profession ecclésiastique.

Le personnage de Don Juan apparaît pour la première fois dans sa pièce *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Le Trompeur de Séville et le convié de pierre). L'histoire de Don Juan s'est formée pendant les années mouvementées dans l'Espagne purement catholique, et représente la société espagnole du VII^e siècle. Par conséquent le personnage de Don Juan, son comportement et sa punition ont dû servir d'exemple à fuir pour les chrétiens.

Tirso a créé le récit-cadre de Don Juan où puisent les nombreux auteurs de pièces mettant en scène le séducteur de Séville :

« Et voilà posés, dans cette pièce en vers, indiscutablement poétique, tous les éléments impérissables du scénario : le couple du jeune seigneur pervers et du valet bouffon ; les femmes et les fuites successives ; le naufrage ; le meurtre du père noble et l'insulte à son effigie mortuaire ; la chute dans l'abîme infernal. Les effets spectaculaires auxquels prêtait ce dénouement, ainsi que le prodige de la statue mouvante et parlante ont contribué, plus que toute autre chose, à la survie de cette fable dans l'imagination populaire. »⁶⁸

Dans la préface de *La légende de Don Juan*, Gendarme de Bévotte signale l'importance des influences mutuelles dans l'étude du mythe donjuanesque dont nous allons traiter plus bas :

« Étudier les manifestations intellectuelles d'un peuple, isolément, indépendamment des influences étrangères qui ont agi sur elles, c'est s'exposer à ne pas les comprendre. Quiconque ignore la littérature espagnole et italienne du XVI^e et du XVII^e siècle n'aura de Corneille et de

⁶⁸ « <http://www.universalis.fr/encyclopedie/don-juan/> », la page consultée le 18 février.

Molière qu'une intelligence inexacte. (...) L'histoire de la légende de Don Juan, du XVII^e au XIX^e siècle, fournit un exemple des plus significatifs de cet « internationalisme » de la littérature. Le problème si obscur et si controversé des origines prouve à lui seul que, à la même époque, les mêmes sujets intéressent en Italie, en Espagne, en Allemagne et ailleurs encore les auteurs dramatiques et les poètes. Tous communiquent entre eux et se copient : le *Convitato di pietra* de Cicognini est une adaptation de celui de Tirso ; le *Don Juan* de Molière, que la plupart des critiques ont étudié comme s'il n'existait que par lui-même, comme une sorte de produit spontané, est tout pénétré des souvenirs de deux modèles français qui ne sont eux-mêmes que les traducteurs de l'Italien Giliberto. »⁶⁹

III.1.1 Don Juan dans la littérature italienne

Les premiers pas de la pièce se sont dirigés vers l'Italie, où *El burlador de Sevilla e convidado de piedra* était joué par les troupes espagnoles établies à Naples ou à Milan, comme par exemple celle de Francisco Hernández Galindo qui l'a jouée à Naples en 1625.⁷⁰ La pénétration mutuelle des influences culturelles en Espagne, en Italie et en France a positivement affecté la dispersion du thème :

« Dès le XVI^e siècle les relations entre l'Espagne et l'Italie avaient amené de perpétuels échanges entre les littératures des deux pays (...) Par un phénomène inverse, dès le début du XVII^e siècle, les pièces espagnoles envahissent l'Italie comme elles envahissent la France. On les imite ou on se contente de les traduire. Le plus souvent, on en modifie l'intrigue, on transforme le caractère des personnages, on exagère l'importance de l'élément comique (...) »⁷¹

Il est fort probable que *Burlador* soit entré en Italie la même façon. Trois pièces donjuanesques italiennes de cette période-là ont été conservées : *Il convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini, la pièce du même nom d'Onofrio Giliberto et un scénario sans date et sans auteur. L'objectif de ces pièces n'est plus moralisateur, comme chez Tirso de Molina, mais au contraire la pièce doit servir à l'amusement des spectateurs. Le sujet est simplifié pour être accessible au grand public et les personnages sont typifiés pour correspondre au genre de

⁶⁹ BÉVOTTE, de Georges Gendarme, *La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. XIV.

⁷⁰ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 184.

⁷¹ BÉVOTTE, 1993, p. 96.

la Commedia dell'Arte. Ce qui est présenté pour la première fois, c'est la liste de femmes-victimes de Don Juan, qui se retrouve plus tard dans le livret du *Don Giovanni* de Da Ponte.

La liste compromettante n'est pas utilisée par Molière, néanmoins une certaine allusion peut être observée dans l'énumération de Sganarelle à Gusman, l'écuyer d'Elvire :

SGANARELLE : « Un mariage ne lui coûte rien à contracter ; il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui ; et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir. »⁷²

III.1.2 Don Juan dans la littérature français

Avant que nous ne passions au Dom Juan de Molière⁷³, grâce auquel la légende « va subir la transformation complète »⁷⁴, il nous faut mentionner ses deux précurseurs français qui ont présenté l'histoire en France. Il s'agit des œuvres d'écrivains français peu connus, Dorimon et Villiers. Les pièces n'abondent pas en originalité car ce sont surtout des traductions d'œuvres italiennes, où on trouve en plus des traits similaires :

« La pièce de Dorimon et celle de Villiers ont entre elles une étroite ressemblance non pas seulement dans les noms des personnages et leurs caractères, dans la conduite de l'action, dans la suite même des scènes, mais encore sans l'expression. Ces ressemblances vont parfois jusqu'à l'identité et, comme le modèle commun des deux auteurs était en prose, il en résulte que le second a par endroits copié le premier. »⁷⁵

La première pièce française ayant pour sujet Don Juan est apparemment celle de Dorimon, *Le Festin de Pierre*, plus tard sous-titré *Le fils criminel*. Elle a été jouée pour la première fois en 1658 à Lyon. Néanmoins, selon le *Dictionnaire de Don Juan*, il s'agit d'une pièce imparfaite, qui ne doit être appréciée que pour sa primauté : « En somme une pièce

⁷² MOLIERE, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, accessible de « www.theatre-classique.fr », la page consultée le 19 février.

⁷³ Dans le cas de Molière, nous allons employer pour le protagoniste le nom de Dom Juan.

⁷⁴ BÉVOTTE, 1993, p. 137.

⁷⁵ Ibid., pp. 112-113.

étrange, un auteur qui ne semble pas avoir eu les moyens de son ambition, mais une œuvre dont on comprend qu'elle ait fait date et pas seulement parce qu'elle introduisait le mythe en France. »⁷⁶

Malgré la critique plutôt négative, Dorimon a réussi à présenter « des éléments originaux assez importants pour donner à l'œuvre un caractère tout nouveau »⁷⁷ lesquels ont inspiré les différents auteurs intéressés par Don Juan. La modification principale concerne le personnage de Don Juan :

« La nouvelle pièce prend un sens différent ; elle vise à peindre un caractère. Là est son originalité ; et, son sous-titre de *fils criminel* est, à cet égard, significatif ; non que la peinture d'un fils en révolte contre l'autorité paternelle soit le sujet véritable ; c'est un détail dans l'ensemble du portrait [...] Les vices du *Burlador* s'y retrouvent grossis et multipliés. Sa corruption prend plus de profondeur et change de la nature. Don Juan n'est plus conçu comme un libertin de mœurs, mais comme un libertin d'esprit, en révolte violente contre toutes les idées, contre tous les sentiments de la foule, contre toutes les lois humaines et divines. »⁷⁸

L'auteur a situé l'histoire à Séville, ignorant complètement les aventures de Don Juan en Italie. Il a aussi éliminé quantité de personnages, et il a simplifié de nombreux épisodes pour pouvoir se concentrer sur l'intrigue principale. Cependant il a ajouté un épisode : Don Juan poursuivi par dom Philippe croise un pèlerin et le force à lui donner sa tenue. Déguisé en ermite, Don Juan désarme Philippe, son adversaire. Dans la version de Villiers, il le tue. Ce dénouement constitue la différence la plus marquante entre la version de Dorimon et celle de Villiers : « elle a sa répercussion sur la suite de la pièce. Dans la version de Dorimon, dom Philippe reparait et épouse Amarille. La pièce finit ainsi en comédie, sur une impression moins tragique que celle de Villiers. »⁷⁹ De plus, le personnage du pèlerin apparaît aussi chez Molière comme le pauvre Francisque.

En ce qui concerne la deuxième version française de Don Juan, celle de Villiers, elle a été jouée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1659, quelques mois seulement après Dorimon. Le fait, qu'elle porte le même nom, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, et la rapidité avec laquelle la pièce a été présentée fait penser à la possibilité du plagiat.

⁷⁶ BRUNEL, 1999, p. 337.

⁷⁷ BÉVOTTE, 1993, p. 115.

⁷⁸ Ibid., pp. 115-116.

⁷⁹ Ibid., p. 120.

Les deux auteurs ont présenté plusieurs nouveaux éléments, en dehors de ceux qu'on a mentionnés plus haut, encore par exemple la scène de Don Juan et son père. Le second demande à son fils de changer son comportement. Il se même met à genoux et supplie Don Juan. Néanmoins cet acte n'attendrit pas Don Juan, et, dans la version de Villiers, il frappe même son père.

« Dorimon et Villiers ont mis au premier plan les relations conflictuelles entre Dom Juan et son père. Dom Juan allait même jusqu'à frapper son père qui le suppliait de changer de vie. Il apprenait ensuite que son père désespéré par ses crimes était mort de douleur. Molière reprendra cet aspect nouveau qui accentue la violence de Dom Juan et sa révolte contre tout pouvoir, fût-il le plus sacré. »⁸⁰

III.2 *Le Festin de Pierre* de Molière

Le Festin de Pierre de Molière est présenté pour la première fois le dimanche 15 février 1665 au Théâtre du Palais-Royal. La raison pour laquelle la pièce est née est probablement la situation financière insuffisante de sa Troupe : Molière devait faire face à la suspension du *Tartuffe* et *L'École des Femmes* n'a pas eu le succès désiré.⁸¹ Que la pièce ait été écrite pour des raisons financières explique le fait que dans la tirade de don Louis (Acte IV, scène 4) se trouve une partie rythmée parmi des vers blancs ; et quelques imperfections dans la facture de la pièce font penser que la pièce a été créée à la hâte.

Sur le plan formel, Molière ne suit pas les règles du théâtre classique. Il n'obéit pas à la règle des trois unités – l'action ne se déroule pas dans un même lieu et dans un seul jour, les éléments comiques alternent avec les éléments tragiques. Dans quelques passages, *Dom Juan* passe devient une farce ou une commedia dell'arte.

Néanmoins, même cette pièce rencontre des difficultés : quinze représentations seulement sont jouées et le vendredi 20 mars la pièce est retirée de la scène. De plus, depuis la deuxième représentation, la pièce est présentée sous une forme retravaillée. Molière a dû supprimer quelques passages qui indignaient les dévots. Même si le libraire Billaine a déjà

⁸⁰ CONIO, Gérard, *Molière. Étude de Tartuffe, Dom Juan*, Marabout, Alleur, 1992. p. 203.

⁸¹ BÉVOTTE, 1993, p. 141.

obtenu le droit pour la publication le 11 mars 1665, il ne profite pas de ce privilège et la pièce n'est publiée qu'en 1682 par Vinot et La Grange (le tome VII de l'œuvre de Molière). De la même manière, la version imprimée de la pièce devait subir plusieurs suppressions :

« La partie la plus importante de la scène du Pauvre (III, II), plusieurs phrases de l'Apostrophe de Sganarelle aux libertins (I, II), le passage sur le moine bourru (III, I), la fin du raisonnement de Sganarelle sur le châtement des impies, et son galimatias sur l'enchaînement des causes et des effets (V, II) ses dernières paroles : « Mes gages, mes gages ! » »⁸².

Le manuscrit intégral de la pièce est nous parvenu grâce aux éditions étrangères qui contiennent le texte complet. Il s'agit de la publication d'Amsterdam en 1683, et de celle de Bruxelles en 1694.

Revenant à la suspension de la pièce, Molière la retire lui-même sur la recommandation de Louis XIV, qui est du bord du dramaturge dont témoigne la pension de 6000 livres que Molière obtient cinq mois après plus tard, et sa troupe devient la « Troupe du Roy ».⁸³ Pendant les deux siècles suivants, le mythe de Don Juan se ne se répand pas en France que par la version censurée de Thomas Corneille, *Le Festin de Pierre* (1673).⁸⁴

III.2.1 L'inspiration de Molière

En ce qui concerne la source d'inspiration du *Festin de Pierre* de Molière, on peut supposer que l'auteur l'a empruntée directement à la version espagnole originale. Cette affirmation vient du fait que la troupe de Molière jouait à l'Hôtel de Bourgogne alternativement avec la troupe espagnole de Prado. Dans la version de Molière, quelques passages semblent même être empruntés à la version espagnole. Par exemple la querelle sur le repas (VIII, IV de Molière et XIII de Tirso) ou celle de l'éclairage de la statue (IV de Molière, et XIV de Tirso) ou la scène où Dom Juan est entraîné par la statue (VI, V de Molière et XXI de Tirso).

⁸² BÉVOTTE, 1993, p. 143.

⁸³ Ibid., p. 144.

⁸⁴ « <http://www.universalis.fr/encyclopedie/don-juan/> », la page consultée le 15 avril 2019.

Malgré ces analogies, qui nous font croire que Molière a imité la version espagnole, la réalité paraît contradictoire. Car à cette époque, le *Burlador* de Tirso était peu connu en Espagne et, de plus, la troupe de Prado ne l'a pas joué à Paris. C'est grâce à l'influence italienne que la pièce est arrivée en France et comme affirme Villiers :

« Les Italiens à Paris, qui en ont fait tant de bruit (...) Mes compagnons, infatués de ce titre du *Festin de Pierre*, ou du *fils criminel*, après avoir vu tout Paris courir à la foule pour en voir la représentation qu'en ont faite les *Comédiens italiens*, se sont persuadés que si ce sujet était mis en français pour l'intelligence de *ceux qui n'entendent pas l'italien* »⁸⁵.

Il est alors plus que probable que Molière se soit inspiré de Dorimon et Villiers qui ont adapté la version italienne, surtout celle de Cicognini. Les similitudes entre *Dom Juan* de Molière et le *Burlador* de Tirso ne sont pas donc aussi considérables que les similitudes avec la pièce italienne, où les passages sont souvent identiques.

Bévotte propose de nombreuses illustrations qui prouvent la source principale de Molière :

« l'intrigue et la morale du *Festin de Pierre*, le caractère du héros prouvent surabondamment que si Molière a largement puisé dans les pièces italiennes et françaises, il ne doit rien au *Burlador*. Les seuls points communs à la pièce et au drame espagnol sont : le naufrage du héros ; la séduction des paysannes et le désir que manifeste Don Juan de triompher d'une jeune mariée ; le premier souper et le châtimement du libertin. Mais il n'est aucun de ces événements qui ne se trouve aussi chez Cicognini et chez Villiers ; et tandis que les circonstances et les détails sont toujours très différents chez l'auteur espagnol et chez Molière, ils sont souvent identiques dans les pièces italiennes, originales ou imitées, et dans *le Festin de Pierre*. »⁸⁶

Bévotte mentionne, par exemple, les différences dans le déroulement du naufrage (la version espagnole se déroule à la plage, tandis que dans la version italienne et celle de Molière on apprend le naufrage par la narration d'un paysan), le nombre des pêcheuses séduites (une chez Tirso, deux chez Villiers et Molière), le dialogue entre Dom Juan et son père (Tirso ne fait qu'une mention) et la rencontre avec la statue (Molière suit le modèle de Dorimon et Villiers). Plus loin, Bévotte continue :

⁸⁵ BÉVOTTE, 1993, p. 144.

⁸⁶ Ibid., p. 153.

« Toutes les parties du texte espagnol – et elles sont nombreuses – que les Italiens et leurs imitateurs français ont supprimées sont absentes du texte de Molière. De même de nombreux détails ajoutés par les Italiens, par Dorimon et par Villiers à la pièce espagnole se rencontrent chez Molière (...) Inversement, aucun des éléments ajoutés par Molière à ses prédécesseurs immédiats ne se trouve dans le *Burlador*. »⁸⁷.

Nous pouvons alors achever la recherche de l'inspiration de Molière en déclarant que la version de Molière descend de la version de Dorimon et de Villiers, et que les traits communs à *Dom Juan* et *Burlador* sont ceux qui se trouvent aussi chez leurs intermédiaires, i.e. « la fougue juvénile, l'esprit d'indépendance, l'amour impulsif et volage de femme »⁸⁸ ; tandis que les traits de caractère de Dom Juan, comme « la méchanceté, l'irréligion, l'hypocrisie même, la tendance à fonder l'inconduite sur une philosophie de la nature »⁸⁹ sont bien développés chez Dorimon et Villiers. De plus, ce qui a été modifié, c'est le caractère de la pièce – de la pièce avec la morale religieuse au « mélange hétérogène où se mêlent à doses différentes la comédie bouffe, la comédie de mœurs, la comédie de caractère, le drame religieux »⁹⁰.

Malgré les incohérences dans la structure de *Festin de Pierre* causées par la rapidité de la composition qui sont critiquées par Bévoite⁹¹, l'auteur apprécie l'originalité de Molière qui consiste dans la vraisemblance de l'œuvre :

« C'est le sentiment de la réalité. C'est par là que Molière diffère vraiment de ses devanciers et que dans son imitation il reste original. S'il n'a pas suffisamment échappé à l'influence de Cicognini et du scénario italien, et s'il a conservé certains détails bouffons peu en harmonie avec l'ensemble, ces détails ont été assez considérablement réduits pour que la note comique soit, somme toute, peu sensible. »⁹²

⁸⁷ Ibid., pp. 154-155.

⁸⁸ Ibid., p. 155.

⁸⁹ Ibid., p. 155.

⁹⁰ Ibid., p. 173.

⁹¹ « L'auteur a l'air d'avoir écrit son œuvre en feuilletant ses modèles, prenant tantôt à l'un, tantôt à l'autre, changeant la place des scènes, mettant au premier acte ce qui était au deuxième dans Dorimon et dans Villiers ... » Bévoite, 1993, p. 171.

⁹² Ibid., p. 174.

III.2.2 La ligne du sujet

Après avoir abandonné Elvire, sa dernière femme, qu'il avait détournée d'un couvent, Don Juan, accompagné de son valet Sganarelle, part pour retrouver une fille qui va bientôt se marier. À son étonnement, Elvire arrive aussi pour comprendre la raison du départ de son mari, mais Don Juan se moque d'elle et il part en mer pour conquérir celle qu'il convoite, la jeune fille paysanne. Cependant, il risque de se noyer et il est sauvé par Pierrot.

Don Juan rencontre par hasard Charlotte, la fiancée de Pierrot, et il commence à la séduire. Il lui promet le mariage et l'amour éternel. Pierrot intervient et défend son amie, mais elle est décidée à épouser Don Juan. Après une querelle entre Don Juan, Sganarelle et Pierrot, ce dernier part pour se plaindre chez la tante de Charlotte. À ce moment arrive Mathurine, la paysanne, que Don Juan a séduite peu de temps avant. Don Juan explique à Charlotte, que Mathurine veut l'épouser et qu'il ne l'aime pas. Mais il dit la même chose à Mathurine. Les filles se disputent et Don Juan et Sganarelle en profitent pour fuir.

Don Juan est prévenu qu'il est suivi par deux hommes, dont on apprend qu'ils sont les frères d'Elvire, parce qu'il avait tué un Commandeur il y a six mois. Sganarelle et Don Juan se déguisent (Sganarelle en médecin, Don Juan en paysan) et, tout en discutant, ils s'égarent. Ils croisent un ermite qui leur indique la route et demande une pièce. Don Juan lui offre un louis d'or à condition qu'il jure.

Ensuite, Don Juan remarque un combat inégal et il se porte au secours de l'homme attaqué. Il s'agit de Don Carlos, un des frères de Donne Elvire, qui a été attaqué par les voleurs alors qu'il recherchait Don Juan pour pouvoir venger sa sœur déshonorée. Quand Don Alfonse voudra tuer Don Juan, Don Carlos le défendra, car il lui doit sa vie.

Don Juan rejoint Sganarelle et ils arrivent sur la tombe du Commandeur. Don Juan encourage le valet à inviter la statue du Commandeur au dîner ; à leur grande surprise, la Statue accepte l'invitation.

Rentré chez lui, Don Juan reçoit la visite de l'un de ses créanciers, et son père Don Louis, qui veut persuader son fils de faire pénitence, ainsi qu'Elvire, qui lui annonce son retour au monastère et lui offre la rédemption. Mais Don Juan ne les écoute pas.

Le soir, la Statue arrive au dîner convenu mais invite en retour Don Juan à venir dîner le lendemain : Don Juan accepte avec insolence. L'« autre » Don Juan annonce à son père qu'il va mener une vie rangée, néanmoins il avoue à Sganarelle que c'est sa tactique pour se tirer d'affaires.⁹³ Le Spectre apparaît et l'incite à un examen de conscience et au repentir. Don Juan ne se laisse pas décourager et tend sans crainte la main à la Statue. Immédiatement un feu invisible le brûle et Don Juan est emporté en enfer. Sur scène ne reste que Sganarelle qui pleure sur ses gages.

III.2.3 Les personnages

III.2.3.1 L'analyse quantitative

ACTE I.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. |
|-------------------|----------|-----------|------------|
| Sganarelle | 6 | 26 | 8 |
| Gusman | 5 | | |
| Dom Juan | | 27 | 10 |
| Donne Elvire | | | 9 |

ACTE II.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. |
|-------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|
| Charlotte | 23 | 18 | 5 | 18 | 0 |
| Pierrot | 23 | | 15 | | |
| Dom Juan | | 22 | 11 | 21 | 3 |
| Sganarelle | | 4 | 2 | 6 | 2 |
| Mathurine | | | | 19 | 0 |
| La Ramée | | | | | 2 |

⁹³ DON JUAN : « Non, au contraire, faites-le entrer. C'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double. », MOLIÈRE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte IV, Scène II, p. 56.

ACTE III.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. |
|-------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|
| Dom Juan | 22 | 10 | 9 | 2 | 21 |
| Sganarelle | 23 | 2 | 1 | 0 | 21 |
| Le Pauvre | | 9 | | | |
| Don Carlos | | | 9 | 8 | |
| Don Alfonse | | | | 7 | |

ACTE IV.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. | Scène VI. |
|----------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|-----------|
| Dom Juan | 3 | 1 | 29 | 2 | 4 | 4 |
| Sganarelle | 2 | 2 | 11 | 0 | 3 | 4 |
| La Violette | | 2 | | 1 | | |
| Monsieur Dimanche | | | 38 | | | |
| Don Louis | | | | 2 | | |
| Donne Elvire | | | | | | 6 |
| Ragotin | | | | | | 1 |

ACTE V.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. | Scène VI. |
|-------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|-----------|
| Don Louis | 2 | | | | | |
| Dom Juan | 1 | 7 | 9 | 2 | 4 | 3 |
| Sganarelle | 0 | 8 | 0 | 2 | 3 | 1 |
| Don Carlos | | | 10 | | | |
| Le Spectre | | | | | 1 | |
| La Statue | | | | | | 3 |

Appendice 3 : Les répartitions des discours dans Dom Juan ou le Festin de Pierre de Molière.

Nous avons analysé les personnages de la pièce d'une manière quantitative et nous avons découvert que le personnage qui se trouve dans vingt-quatre scènes sur un total de vingt-cinq scènes, c'est le valet Sganarelle, qui ne manque que dans la première scène de l'Acte II.

Le deuxième personnage, selon la fréquence de l'occurrence, qui se trouve dans vingt-trois scènes (il manque dans la première scène de l'Acte I., et dans la première scène de l'Acte II.) est aussi le personnage qui parle le plus dans la pièce et cela 227 fois : c'est Dom Juan, qui

de cette manière surpasse plusieurs fois les autres personnages et surtout son valet, qui parle 137 fois.

En nous fondant sur cette analyse et la description de la nature des personnages, nous pouvons les diviser en trois catégories : les personnages principaux, les personnages épisodiques et les personnages épisodiques subsidiaires, qui renforcent la vraisemblance de la pièce. Il s'agit surtout des laquais ou des suites.

| | |
|--------------------------------------|--|
| personnages principaux | Dom Juan, Sganarelle, (Donne Elvire) |
| personnages épisodiques | (Donne Elvire), Don Carlos et Don Alfonse, Don Louis, le pauvre, Charlotte et Mathurine, Pierrot, la Statue du Commandeur, Monsieur Dimanche, un spectre |
| personnages épisodiques subsidiaires | Gusman, La Violette, Ragotin, La Ramée, suite de Don Juan, suite de Don Carlos et de Don Alfonse |

Appendice 4 : La distribution des personnages dans *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière.

III.2.3.2 L'analyse actantielle

Suivant le modèle d'Anne Uberfeld qui est décrit dans son livre *Lire le théâtre*⁹⁴, nous allons soumettre les deux personnages principaux (Don Juan et Sganarelle) à l'analyse actantielle.



Appendice 5 : Modèles actantiels de *Don Juan* et *Sganarelle*.

⁹⁴ Pour les besoins du présent travail nous avons utilisé la version canadienne : UBERFELD, Anne, *Reading Theatre*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press Incorporated, 1999.

Comme nous pouvons voir dans le premier modèle, le Sujet Don Juan s'évertue sur plusieurs Objets, qui se développent au cours de la pièce. Pendant le premier acte, Don Juan est intéressé par une jeune fille ; dans le deuxième acte son intérêt se déplace vers autre fille paysanne. Néanmoins, l'Objet central qui pénètre la pièce entière est la recherche de l'amusement et du jeu. En conséquence, les Opposants sont variables et, sauf Sganarelle, il s'agit surtout de tous les personnages épisodiques qui dans certains passages s'opposent au succès de Don Juan.

En ce qui concerne le Sujet Sganarelle, le modèle actantiel est plus simple, aussi que les actants du valet. Sganarelle désire ses gages. Le seul Opposant n'est pas sa peur de son maître, mais aussi son comportement vis-à-vis de Don Juan. Ce qui est obscur, c'est la position d'Adjuvant. Nous y avons placé Don Juan, car il est le seul à pouvoir lui donner ses gages, mais dans la pièce on ne trouve aucune trace de son assistance.

III.2.3.3 Dom Juan

Comment nous l'avons déjà indiqué, Dom Juan, personnage de séducteur, n'a pas été inventé par Molière, mais il suit une tradition littéraire.

Dans la version originale, Don Juan est présenté comme un arrogant et vil séducteur, qui est châtié à la fin de la pièce par la justice divine et meurt, même s'il regrette ses vices. Dans la pièce de Tirso de Molina, on trouve une volonté édifiante, ce qui peut être expliqué par l'intention de Tirso, qui en écrivant pour l'église défend les valeurs chrétiennes – le libertin dédaignant la foi finit par être puni.

Selon Bévotte, parmi les variations de Don Juan, le caractère représente une certaine harmonie qui aboutit à la particularité du personnage du séducteur :

« Qu'il joue au dévot, ou blasphème ouvertement ; qu'il berne M. Dimanche, enjôle une paysanne ; qu'il raille son père, ou mette l'épée à la main pour sauver son propre ennemi, Don Juan demeure le même homme : le grand seigneur aux dehors brillants, chevaleresque à l'occasion, et au fond

irréremédiablement perverti. C'est par là qu'il est original et qu'il appartient non plus seulement à la littérature, mais à l'histoire. »⁹⁵

Dans la pièce de Molière, le personnage de Dom Juan semble être plus ambigu. « Don Juan est tantôt sympathique, tantôt odieux. »⁹⁶ Évidemment, il s'agit toujours d'un séducteur qui abuse les femmes (dans cette pièce on apprend sur Donne Elvire ; Mathurine et Charlotte évitent au dernier moment le caprice Dom Juan), cependant Molière le dépeint avec quelques traits positifs : il l'a de l'allure, il est intelligent, assuré et courageux⁹⁷.

À la fin de la pièce, au contraire de Don Juan de Tirso, celui de Molière fait face à son destin avec audace. Dans une mise en scène impressionnante à l'atmosphère plutôt apocalyptique, pleine de tonnerre, de foudres et d'éclairs, il reste fidèle à lui-même et refuse de se repentir :

SGANARELLE : « Ah ! Monsieur, rendez-vous à tant de preuves, et jetez-vous vite dans le repentir. »

DON JUAN : « Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir. Allons, suis-moi. »⁹⁸

Dom Juan Tenorio, le fils de Dom Louis Tenorio, et le gentilhomme du XVII^e siècle descend d'une famille noble. Il s'agit d'un hédoniste qui s'amuse par le jeu – le jeu du mariage, de l'amour, du fils décent, du héros qui aide dans le besoin, du bienfaiteur qui offre de l'argent au pauvre, mais demande un petit service réciproque. Il manque de vénération pour tout le monde : les femmes, son valet, son père, l'église et le Dieu. Il s'agit d'un libertin hypocrite et blasphématoire :

« Et, en effet, Don Juan ne voit dans l'amour que des expériences curieuses à tenter [...] Il goûte le charme de se faire aimer sans aimer lui-même, de troubler les cœurs en restant insensible [...] il reçoit et ne donne rien. C'est un joueur déloyal qui joue sans risque et à coup sûr. »⁹⁹

⁹⁵ BÉVOTTE, 1993, p. 226.

⁹⁶ Ibid., p. 224.

⁹⁷ « Il est courageux, prompt à tirer l'épée pour défendre son honneur, assister un ami ou servir le roi. Il ne recule pas devant la mort et l'affronte même témérairement. » BÉVOTTE, 1993, p. 225.

⁹⁸ MOLIÈRE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte V, Scène V, p. 79.

⁹⁹ BÉVOTTE, 1993, p. 212.

Néanmoins, Dom Juan ne se contente du résultat (la femme séduite, le pauvre à genoux ou le père apaisé), il est fasciné par la voie qui y mène. Il jouit de sa position de conquérant. Dans la pièce de Molière, Dom Juan se présente d'une manière subtile. Lors du premier acte il se décrit comme passionné pour la beauté, néanmoins on apprend aussitôt qu'il n'est pas dévoué au principe de beauté, mais au plaisir de l'amour que les femmes incitent en lui – le plaisir de la séduction et de la force de résistance :

DON JUAN : « Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. [...] Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable [...] Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne. »¹⁰⁰

Il se rebelle contre toutes les valeurs du siècle, comme le mariage, l'amour et la religion. Cependant, Gérard Conio y voit les traits de l'homme de l'époque suivante :

« En développant une triple contestation contre l'ordre moral, l'ordre social et l'ordre religieux, le Dom Juan de Molière n'est plus seulement un fils de grande famille qui a mal tourné et dont le châtement exemplaire peut servir à dissuader les jeunes aristocrates qui seraient tentés de suivre ses traces. Les idées qu'il expose à son valet avec une redoutable logique ouvrent une ère nouvelle, celle du « Siècle des Lumières » où les défenseurs de l'esprit critique et de la liberté de discussion vont battre en brèche un système fondé sur le principe de l'autorité. Dom Juan apparaît donc chez Molière moins comme un résidu corrompu d'une classe condamnée par l'histoire que comme le précurseur d'une libre pensée qui n'a pas encore la possibilité de se faire entendre. »¹⁰¹

Vers la fin de la pièce, Dom Juan prononce la tirade fameuse sur l'hypocrisie, le sujet qui pénètre le mythe de Don Juan :

¹⁰⁰ MOLIÈRE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte I, Scène II, pp. 9-10.

¹⁰¹ CONIO, 1992, p. 208.

DON JUAN : « Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. »¹⁰²

III.2.3.4 Donne Elvire

Pour obtenir l'image complète de Dom Juan, il faut le comparer avec d'autres personnages. Elvire se présente comme l'antithèse du protagoniste, en dehors de Sganarelle dont on parlera plus tard. Elle représente le contraire de l'amour dénaturé et instable, elle n'aime qu'une seule fois et que par l'amour pur. C'est une jeune fille presque céleste qui naïvement succombe aux intrigues de Dom Juan. Pourtant elle ne se trouve que dans deux scènes – dans la première elle est présentée comme une femme intransigeante. Elle fait des reproches à Dom Juan qu'elle accuse de l'avoir déshonorée :

DONA ELVIRE : « Ah ! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier ; et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie. »¹⁰³

Néanmoins, Dom Juan est habitué à cette sorte de tirades, et celle de Donne Elvire le laisse froid.

Lors de sa deuxième apparition, Elvire est présentée comme une femme pieuse. Quoique blessée, elle trouve la consolation dans la religion et songe à la conversion de son coupable :

ELIVRE : « De grâce, Don Juan, accordez-moi, pour dernière faveur, cette douce consolation ; ne me refusez point votre salut, que je vous demande avec larmes ; et si vous n'êtes point touché de votre intérêt, soyez-le au moins de mes prières, et m'épargnez le cruel déplaisir de vous voir

¹⁰² MOLIÈRE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte V, Scène II, p. 72.

¹⁰³ Ibid., Acte I, Scène III, p. 16.

condamner à des supplices éternels [...] Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. »

Juan cependant refuse même cette proposition et considère que la situation et sa relation avec Elvire sont terminées.

Elvire est la femme à deux facettes – celle d'une femme dépitée qui supplie son mari infidèle de retourner chez elle et de demander grâce ; et celle d'une femme réconciliée, qui avance par la voie de la pénitence et l'absolution.

III.2.3.5 Sganarelle

Sauf Dom Juan et Elvire, il y a plusieurs autres personnages empruntés aux écrivains italiens et français, comme les paysan(ne)s, qui sont cependant quelque peu modifiés. Il ne s'agit pas de simples caractères imaginaires, mais de personnages tirés de la réalité. Cette crédibilité qui réside dans des éléments empruntés à des personnages dépeints est le génie de Molière.

Mais c'est surtout Sganarelle, le valet de Dom Juan, qui joue « dans la pièce le rôle de défenseur timide de la morale »¹⁰⁴. Il s'agit d'un personnage emprunté à la *commedia dell'arte* italien qui ne cherche qu'à satisfaire ses besoins et ses désirs.

SGANARELLE : « Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. »¹⁰⁵

Néanmoins, le Sganarelle de Molière contient des traits complexes. C'est un paysan simple, mais qui se tient pour philosophe (dans acte I, scène I, Sganarelle mentionne Aristote en méditant sur le tabac ou Épicure et Sardanapale). Bien qu'il soit honnête homme, crédule, jovial, il est aussi lâche. Sganarelle est le contraire de son maître et, contrairement à lui, il reconnaît les institutions comme l'église et le mariage.

¹⁰⁴ BÉVOTTE, 1993, p. 229.

¹⁰⁵ MOLIÈRE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte I, Scène I, p. 5.

SGANARELLE : « [...] Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde : qu'est-ce donc que vous croyez ? »

DON JUAN : « Ce que je crois ? »

SGANARELLE : « Oui. »

DON JUAN : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. »

Malgré la peur de son maître, Sganarelle l'affronte et essaie de lui signaler son comportement :

SGANARELLE : « Vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison ; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas »¹⁰⁶.

Mais Dom Juan néglige les avertissements d'une manière habile, et les efforts de son valet restent sans écho.

« Le maître et le valet se partageraient ces différentes façons d'être impie : l'un, tantôt attaquant le ciel avec audace, tantôt jouant le faux dévot, et n'ayant en général ni crainte ni respect pour la puissance divine ; l'autre la tournant en ridicule par ses raisonnements grotesques et sa foi au moine bourru. »¹⁰⁷

Sganarelle n'arrête pas de se soulever contre la malice de Dom Juan et à tout propos il s'efforce de prévenir les victimes. Le valet regarde Dom Juan comme :

SGANARELLE : « [...] le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances [chrétiennes] qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons. »¹⁰⁸

Et il conclut la description de Dom Juan en résumant que « un grand seigneur méchant homme est une terrible chose »¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Ibid., Acte I, Scène II, p. 10.

¹⁰⁷ BÉVOTTE, 1993, pp. 146-147.

¹⁰⁸ MOLIERE, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte I, Scène I, p. 6.

¹⁰⁹ Ibid., Acte I, Scène I, p. 7.

La relation entre Dom Juan et Sganarelle n'est pas seulement celle d'un maître et d'un valet, car Don Juan le considère comme son confident :

DON JUAN : « Eh bien ! Je te donne la liberté de parler et de me dire tes sentiments. »

SGANARELLE : « En ce cas, Monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthode, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites. »¹¹⁰

Néanmoins, Sganarelle le suit seulement dans la crainte, comme il l'explique à Gusman :

SGANARELLE : « Suffit qu'il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour ; qu'il me vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui, et qu'il me fait voir tant d'horreurs, que je souhaiterais qu'il fût déjà je ne sais où. [...] il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste. »¹¹¹

On en trouve plusieurs témoignages tout au long de la pièce. Sganarelle est courageux jusqu'au moment où Dom Juan hausse le ton, – puis il recule, et consent.

SGANARELLE : « je t'ai fait cette confidence avec franchise, et cela m'est sorti un peu bien vite de la bouche ; mais s'il fallait qu'il en vînt quelque chose à ses oreilles, je dirais hautement que tu aurais menti. »¹¹²

Le vrai caractère de Sganarelle se manifeste pleinement tout à la fin, quand Dom Juan est emporté en enfer. Le valet ne se lamente pas pour la mort de son maître mais pour son salaire :

SGANARELLE : « Ah ! Mes gages ! Mes gages ! »¹¹³

¹¹⁰ Ibid., Acte I, Scène II, p. 9.

¹¹¹ Ibid., Acte I, Scène I, p. 7

¹¹² Ibid., Acte I, Scène I, p. 7

¹¹³ Ibid., Acte V, Scène VI, p. 80.

III.2.4 Le temps et l'espace

Nous avons déjà indiqué que Molière n'a pas suivi la règle des trois unités, et, en dehors des incohérences dans la composition de la pièce, les événements se passent pendant un temps indéfini et dans des lieux divers.

À la différence de *Burlador de Séville* de Tirso de Molina, qui place l'histoire dans plusieurs localités, la pièce de Molière n'est basée qu'en Sicile et on peut constater qu'elle se déroule principalement dans un espace ouvert. Parmi les cinq actes, deux seulement se passent à l'intérieur. On ne sait pas pourquoi Molière a choisi tels endroits variés et par quelle conjoncture les personnages divers se croisent dans tels lieux, mais la cause en est probablement, à nouveau, certaine hâte dans son travail.

La première scène de la pièce se déroule dans un palais. Les informations sur le palais sont négligées, de même qu'on ignore les circonstances de l'arrivée de Don Juan et de son séjour dans le palais.

Dans le deuxième acte, l'action se déroule à la campagne au bord de la mer. Par la narration de Pierrot, on apprend le naufrage de Don Juan, mais la pièce reste sur la terre.

CHARLOTTE : « Nostre-dinse, Piarrot, tu t'es trouvé là bien à point. »

PIERROT : « Parquienne, il ne s'en est pas fallu l'épaisseur d'une éplique qu'ils ne se sayant nayés tous deux. »

CHARLOTTE : « C'est donc le coup de vent da matin qui les avait renvarsés dans la mar ? »

PIERROT : « Aga, guien, Charlotte ; je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est venu. »¹¹⁴

Dans le troisième acte, on est dans une forêt singulière où se trouve aussi le mausolée du Commandeur. Dans la forêt, Don Juan rencontre le pieux ermite qu'il sollicite ; et on trouve aussi les frères de sa femme, Donne Elvire.

Au quatrième acte la scène est déplacée dans l'appartement de Don Juan où de nombreux personnages lui rendent visite : parmi eux, on mentionnera son père ou Donne Elvire. Au cinquième et dernier acte, l'action se déroule de nouveau à la campagne. Dans cette scène,

¹¹⁴ Ibid., Acte II, Scène I, p. 18.

Don Juan croise de nouveau son père, Don Carlos et aussi le spectre, et finalement la statue du Commandeur.

En ce qui concerne la durée, le *Festin de Pierre* de Molière ne s'étend pas sur un jour, comme le veut le théâtre classique, mais la pièce dure manifestement jusqu'au jour suivant : la durée de 24-heures est donc dépassée, et la scène finale se déroule le lendemain.

III.3 Les autres adaptations

« Le Burlador de Séville a séduit autant d'artistes et d'écrivains que de jolies femmes. »¹¹⁵ Depuis sa première apparition, le mythe de Don Juan jouit d'une grande vogue de popularité. En conservant quelques traits de caractère, le personnage du séducteur Don Juan se transforme et traverse les divers domaines. Il a toujours pour objectif la séduction des femmes, néanmoins sous la plume des divers interprètes, il reflète leurs opinions, leurs rêves ou aussi les idéologies du siècle.¹¹⁶

Comme les nombreux dramaturges de la période de la Restauration anglaise, aussi Thomas Shadwell a été attiré par le théâtre classique français. Dans sa pièce *The Libertin* publiée en 1676, Don Juan est présenté comme un criminel qui est condamné à payer pour son comportement pervers.

Pendant la première moitié du XVIII^e siècle paraît *Don Giovanni Tenorio*, la tragicomédie de cinq actes, publiée par Carlo Goldoni, le grand dramaturge italien. Son protagoniste est un menteur obséquieux qui aime le vin ainsi que les femmes, et qui craint la mort.

La période romantique est marquée par un épanouissement du mythe. Le thème du séducteur, du héros damné, et aussi le désir de créer une nouvelle adaptation extraordinaire ont attiré des nombreux artistes et Don Juan se retrouve donc dans divers genres littéraires. Comme

¹¹⁵ « http://www.lexpress.fr/culture/livre/dictionnaire-de-don-juan_796882.html », la page consultée le 15 avril 2019.

¹¹⁶ Notre liste des adaptations est inspirée par le Catalogue des versions de Jean Rousset.

exemple, on peut citer le poème de Lord Byron, *Don Juan* (1819-1824), dont le protagoniste n'est pas un séducteur, mais bien au contraire, une marionnette dans les mains du destin et des femmes.

On doit aussi mentionner par exemple la pièce de l'écrivain russe, Alexandre Pouchkine, *Каменный гость* (Kamenny gost) publié en 1830, ou le poème *Don Juan aux enfers* de Charles Baudelaire publié quelques années plus tard. Parmi les autres auteurs qui s'intéressent à Don Juan nommons-en quelques-uns : Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Barbey d'Aurevilly, George Bernard Shaw, Guillaume Apollinaire, Henry de Motherland etc.

La popularité du thème de Don Juan ne reste pas seulement dans la littérature, mais traverse aussi le domaine musical. L'exemple le plus éloquent est l'opéra italien en deux actes *Don Giovanni* (*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*) de Wolfgang Amadeus Mozart, qui a été composé à Prague en 1787. Mozart a composé son « opéra des opéras » en coopération avec Lorenzo da Ponte, qui a écrit le livret sur le personnage du séducteur.

IV Les métamorphoses modernes du mythe de Don Juan – Rostand, Anouilh, Schmitt

« *L’hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relance constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens* »¹¹⁷

Pour les besoins de notre travail, nous allons suivre le modèle de Jean Rousset, et nous allons déterminer quelques motifs permanents, les « invariants », que nous analyserons dans les trois pièces choisies, parce que « seule l’existence d’éléments invariants permet de reconnaître les variations. »¹¹⁸

Nous allons alors essayer de trouver *une forme* ou *une structure* parmi les avatars multiples du mythe de Don Juan. Nous allons nous focaliser surtout sur le héros, le motif de la femme, et l’apparition du mort.¹¹⁹ Nous allons étudier dans quelle mesure les auteurs s’écartent de l’idée originelle de Don Juan, « dont les agissements criminels auprès des femmes [...] lui attirent un châtiment surnaturel envoyé par Dieu et exercé par la statue d’un homme qu’il a tué »¹²⁰ ; et comment ils les ont incorporés dans leurs réécritures.

Une partie indispensable de notre analyse constituera le jeu intertextuel des auteurs choisis. Nous allons essayer de trouver des citations et des allusions à *Le Festin de Pierre* de Molière et d’analyser la façon dont elles sont intégrées dans les réécritures. La comparaison récapitulative se trouvera dans la Conclusion.

¹¹⁷ GENETTE, 1982, p. 558.

¹¹⁸ JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 39.

¹¹⁹ ROUSETTE, 1978, pp. 6-7.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 7.

IV.1 *La Dernière Nuit de Don Juan* de Edmond Rostand

IV.1.1 La ligne du sujet

Dans la pièce se trouvent de nombreuses allusions aux deux œuvres iconiques – Rostand joue avec *mille e tre* de Mozart et l’incorpore plusieurs fois dans son texte ; et il s’inspire également de *Le Festin de Pierre* de Molière. Ce sont surtout les petites répliques qui font penser à cette œuvre ; nous en parlerons plus tard.

Comme le titre révèle, la pièce dépeint les derniers moments de la vie du séducteur. Chez Rostand, le prologue commence au moment où finit la pièce de Molière – Don Juan est enlevé par la Statue de Commandeur à l’enfer. En descendant vers l’enfer, on entend la voix de Sganarelle réclamant ses gages. Don Juan est autorisé à lui payer ce qu’il mérite (« *Il a le coup de pied dans le cul qu’il mérite.* »¹²¹) et retourne en enfer. Néanmoins, son audace attendrit la Statue et Don Juan est pardonné :

LA STATUE : « Vous êtes revenue ? »

DON JUAN : « Cela m’a fait du bien. Ah ! J’en brûlerai mieux. »

LA STATUE : « Vous n’avez peur de rien, Don Juan et mon vieux cœur de porteur de cuirasse est sensible au courage. Allons, je vous fais grâce. Remontez »¹²²

De plus, Don Juan négocie avec le Diable et réussit à le persuader pendant une seule tirade, qu’il est « *le meilleur rabatteur* »¹²³ qui débauche les filles et qu’il a toujours beaucoup de « *mal à faire* »¹²⁴. Le Diable le lâche et redonne à Don Juan dix ans de sa vie de séducteur.

Dix ans après, Don Juan et Sganarelle se trouvent à Venise. Don Juan est visité par le Diable, qui se présente comme un marionnettiste. Pendant la rencontre, le marionnettiste lui montre les événements de sa vie. Au cours du spectacle, on trouve de nombreuses allusions à l’œuvre de Molière. Il s’agit surtout d’allusions à la mort de Commandeur, de la rencontre avec Charlotte et Pierrot ou de la mention de Monsieur Dimanche :

¹²¹ Ibid., 1921, p. 14.

¹²² Ibid., 1921, p. 15.

¹²³ Ibid., 1921, p. 16.

¹²⁴ Ibid., 1921, p. 16.

LA MARIONNETTE DE CASSANDRE : « Tu m'as pris ma fille, suborneur ! »

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « Vous m'ennuyez ! » *Il le tue.*

DON JUAN : « C'était déjà le Commandeur ! »

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « T'aime Charlotte ! »

LA MARIONNETTE DE PIERROT : « Elle est à moi ! »¹²⁵

Aussitôt, le Diable lui révèle son identité et la rencontre devient en quelque sorte le procès de Don Juan. Le démon appelle les mille et trois femmes séduites par Don Juan et lui montre l'échec de sa vie hédoniste. Il lui prouve qu'il ne les a jamais ni possédées ni connues.

« Mais le Diable est retors. Il va démontrer à Don Juan, point par point, que ce paradis personnel qu'il a cru posséder n'était qu'illusion. Pour cela, il va faire appel aux mille et trois ombres, censées symboliser les mille et trois femmes dont Don Juan a été l'amant et qu'il croit de ce fait avoir connues. Cette connaissance le rend sûr de sa victoire sur Dieu comme sur le Diable, qui cherchent à en priver l'homme depuis la nuit des temps. Seulement, le Diable fait apparaître les ombres masquées et demande au héros de les reconnaître par le simple portrait qu'elles font d'elles-mêmes en quelques mots. Il s'en révèle incapable. Le diable lui démontre qu'il n'a jamais eu que la chair – jamais l'âme. »¹²⁶

Le Diable lui prépare une peine originale – Don Juan deviendra une marionnette et devra jouer la comédie pour toujours.

IV.1.2 La description de la pièce

Selon Pierre Brunel, Edmond Rostand traite le mythe de Don Juan d'une manière très originale :

« La tour de force d'Edmond Rostand est d'avoir réussi à présenter une histoire typiquement donjuanesque, avec les mêmes personnages que dans les versions classiques, mais sans tomber dans le piège de la répétition. Il n'y a, en effet, rien dans *La Dernière Nuit de Don Juan* que l'on puisse trouver copié d'une version antérieure. »¹²⁷

¹²⁵ Ibid., 1921, p. 35.

¹²⁶ BRUNEL, Pierre, 1999, p. 818.

¹²⁷ BRUNEL, Pierre, 1999, p. 816

La Dernière Nuit de Don Juan est un poème dramatique qui a été publié à titre posthume. Au cours du poème l'auteur pratique les rimes plates (suivies), mais parfois le distique est coupé (par exemple par l'exclamation) :

DON JUAN : « [...] Toi, tu hérites ? »

SGANARELLE : « Ah ! de quoi ? »

DON JUAN : « De m'avoir approché. Tes mérites [...] »¹²⁸

La pièce est divisée en deux parties (qui sont encore subdivisées en scènes ; la première contient sept scènes, la deuxième seulement deux) et comprend un prologue qui est recomposé sur des fragments surchargés et qui est alors regardé comme une ébauche.

Le texte est complété par de nombreuses didascalies. Au début du prologue, l'auteur dépeint en détail la scène et donne les indications scéniques (*On ne voit rien qu'un étroit escalier vaguement éclairé, dont la spirale se perd en haut, et qui s'enfoncé dans un gouffre.*)¹²⁹, ainsi que les instructions indispensables pour les acteurs (*Au lever du rideau, la Statue du Commandeur apparaît, descendant d'un pas pesant.*)¹³⁰ qui contribuent au caractère dramatique de la scène (*vivement, et frappant sèchement de l'archet le bois du violon*)¹³¹. Les indications se trouvent surtout dans le prologue – dans le reste de la pièce la fréquence des indications baisse car les dialogues l'emportent sur les actions.

IV.1.3 L'espace et le temps

Comme nous l'avons déjà indiqué, la pièce est divisée en deux épisodes : le premier se déroule au moment de la « mort » de Don Juan, le deuxième dix ans après ; la base de la pièce dure une nuit.

¹²⁸ ROSTAND, Edmond, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1921, p. 26.

¹²⁹ Ibid., 1921, p. 13.

¹³⁰ Ibid., p. 13.

¹³¹ Ibid., 1921, p. 70.

La pièce entière se déroule dans un espace fermé, mais pas monotone. Le prologue se déroule ingénieusement sur l'escalier vers l'enfer, la première et la deuxième partie sont placées dans un palais, reprenant la façon dont Molière ouvre sa pièce.

Le décor et l'espace du palais font aussi penser à la pièce de Molière et son Acte IV situé à la maison du séducteur – Don Juan est dans une grande salle avec une table servie, prêt à dîner. Ce qui est nouveau c'est le motif de l'eau. La pièce est située à Venise, « *un endroit rempli d'occasions, de régates, de bals... et de processions* »¹³², où Don Juan arrive pour s'amuser et faire face au Diable :

DON JUAN : « Une ville d'amour a vu mon premier jour, on dernier jour doit voir une ville d'amour. Une seule épitaphe est à Don Juan permise : « Il naquit à Séville et mourut à Venise ! » »¹³³

La salle est ouverte sur l'Adriatique et Don Juan compare la mer à une femme mariée, à *une Dogaresse* dont il serait l'amant. Le choix de Venise n'est pas arbitraire, les canaux de Venise et les gondoles inspirent Rostand, qui les transforme en fantômes des femmes trompées.

Sauf l'enfer et le palais, on y trouve encore un espace qui représente l'unité nécessaire de la pièce. Il s'agit du guignol (Scène II de la première partie) qui joue un rôle important dans le dénouement de l'action.

La fin de la pièce est tragicomique – Don Juan est puni, néanmoins Rostand a créé une fin originale. Le Diable transforme Don Juan en une marionnette et il est condamné à jouer le guignol pour les gens pour toujours, même si Don Juan réclame l'enfer :

DON JUAN : « Je veux souffrir ! Je n'ai jamais souffert ! J'ai gagné mon enfer ! J'ai droit à mon enfer ! »¹³⁴

¹³² ROSTAND, Edmond, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1921, p. 25.

¹³³ Ibid., 1921, p. 26.

¹³⁴ Ibid., 1921, p. 140.

IV.1.4 Les personnages

IV.1.4.1 L'analyse quantitative

Prologue :

| | |
|----------------------------|---|
| | |
| Don Juan | 7 |
| La Statue du Commandeur | 5 |
| Sganarelle (sa voix) | 1 |

Première partie :

| | | | | | | | |
|----------------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|-----------|------------|
| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. | Scène VI. | Scène VII. |
| Don Juan | 25 | 2 | 61 | 36 | 3 | 27 | 43 |
| Sganarelle | 23 | 1 | | | 2 | | |
| le montreur | 2 | 3 | 71 | | | | |
| le Diable | | | | 36 | 0 | 28 | 20 |
| les milles et trois ombres | | | | | | 1 | 25 |

Deuxième partie :

| | | |
|---------------------------|----------|-----------|
| | Scène I. | Scène II. |
| Don Juan | 132 | 43 |
| le Diable | 85 | 22 |
| les mille et trois ombres | 87 | 2 |
| l'Ombre blanche | 27 | 7 |
| le pauvre | | 15 |

Appendice 6 : Les répartitions des discours dans *La Dernière Nuit de Don Juan* de Rostand

Basé sur cette analyse quantitative, nous pouvons déterminer l'importance des personnages et comparer les résultats avec ceux de l'analyse de *Dom Juan* de Molière.

| | |
|--------------------------------------|--|
| personnages principaux | Dom Juan, le Diable (le montreur des marionnettes) |
| personnages épisodiques | les mille et trois ombres, l'Ombre blanche, Sganarelle, le pauvre, la Statue du Commandeur |
| personnages épisodiques subsidiaires | |

Appendice 7 : La distribution des personnages dans *La Dernière Nuit de Don Juan* de Rostand.

Rostand réduit au minimum la distribution des personnages. Au contraire de la version de Molière, on n’y trouve pas les personnages épisodiques subsidiaires, qui se trouvent abondamment dans le théâtre classique ; les personnages épisodiques sont aussi en nombre limité. Parmi les personnages originels que Rostand conserve, on trouve le couple du maître et de son valet, et aussi le pauvre, qui est appelé pour témoigner contre Don Juan. En ce qui concerne les personnages principaux, un rôle mineur est attribué à Sganarelle et sa place est remplie par le personnage du Diable qui, dans la pièce, apparaît sous deux identités – celle du montreur des marionnettes, et celle du Diable.

IV.1.4.2 Don Juan

Nous allons commencer l’analyse des personnages par le protagoniste-même, Don Juan. C’est lui, qui ouvre et qui clôture la pièce, qui a le premier et le pénultième mots. À la différence du Dom Juan de Molière, celui-ci apparaît dans toutes les dix scènes (prologue et les deux parties). C’est aussi le personnage le plus éloquent, parlant 379 fois dans la pièce entière. Il surpasse plusieurs fois le reste des personnages, ce qui peut être expliqué par la nature de la pièce – il s’agit d’un certain procès de Don Juan.

Dans la pièce, Don Juan a une attitude assurée, intrépide, mais il est surtout rempli de soi-même. Il accepte sa punition et revient en enfer, débat avec insolence les conditions avec le diable ce qui va lui faire gagner dix ans de sa vie en plus. Et cette expérience ne change pas son comportement :

DON JUAN : « Les doigts du spectre au bras m’ont marqué de cinq flammes, j’aimerais bien montrer ce tatouage aux femmes ! »¹³⁵

Quand son temps s’est écoulé, il ne l’admet pas. Il ne se désole pas mais fait plutôt des projets d’autres aventures amoureuses :

SGANARELLE : « Les dix ans sont passés, monsieur. »

DON JUAN : « Comme il fait beau ! Je viens du Grand Canal. »

[...]

¹³⁵ Ibid., p. 16.

SGANARELLE : « Les dix ans sont passés, et vous... »

DON JUAN : « Je persévère. »

SGANARELLE : « Ce soir ? »

DON JUAN : « Bal. »¹³⁶

Don Juan est visité par le Diable, qui le vient chercher. Don Juan n'a pas peur du Diable et même il lui tutoie. Don Juan l'invite à dîner – motif fondamental qui se trouve déjà chez Tirso de Molina. Don Juan et le Diable mènent un dialogue, Don Juan lui révèle son art de la séduction. Et chaque fois que le Diable veut l'enlever, Don Juan détourne la conversation. Aussitôt il commence à se vanter de toutes les femmes qu'il a possédées :

DON JUAN : « Ce qui reste à la cendre d'Alexandre : elle sait qu'elle fut Alexandre mais puisque j'ai moi-même été tous mes soldats, moi, j'ai moi-même possédé ! »¹³⁷

Dans la pièce on trouve de nombreuses allusions au *Festin de Pierre* de Molière, le passage précédent contient l'une d'elles (la comparaison de Don Juan à Alexandre).

Don Juan captive l'attention du Diable par sa liste de toutes les victimes, par ordre alphabétique. Le Diable est finaud et il le persuade de déchirer la liste. Les petits morceaux de papier deviennent les femmes abusées qui sont appelées pour prouver le contraire à Don Juan. Il les accueille galamment et leur demande d'enlever leurs masques. Néanmoins, selon le Diable, le masque tombera dès qu'il aura dit son nom.

Il ne réussit à identifier aucune des femmes mais il insiste sur sa position de *possesseur* et conserve sa fierté et son orgueil. Il se moque du Diable et lui résiste. Mais il est confronté aux ombres des femmes et au pauvre (qui se trouve aussi dans la version de Molière) qui le condamnent pour son refus de se corriger. Le Diable le condamne à jouer éternellement du théâtre :

LE DIABLE : « Tu vas voir quel drôle de petit enfer tu vas avoir ! »

DON JUAN : « L'enfer des monstres... de Néron... d'Héliogabale ? »

LE DIABLE : « Non ! un petit enfer de toile qu'on trimbale. »

DON JUAN : « Le guignol ?... Je veux être un damné ! »

¹³⁶ Ibid., pp. 21-24.

¹³⁷ Ibid., p. 60.

LE DIABLE : « Tu seras une marionnette, et tu ressasseras l'adultère éternel dans un carré bleuâtre.

DON JUAN : « Grâce ! l'éternel feu ! »

LE DIABLE : « Non ! l'éternel théâtre ! »¹³⁸

IV.1.4.3 Le Diable

Pour diminuer le nombre de ses personnages, l'auteur innove dans la distribution de ses personnages. Prenons par exemple le personnage complexe du Diable. Il apparaît dans la première partie comme le montreur de marionnettes. Dix ans après la scène d'introduction il arrive chez Don Juan et lui montre ses mauvaises actions par le jeu de guignol :

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « [...] C'est moi le fameux Mignolet, général des Espagnolets, qui fais trembler toutes les femmes !

DON JUAN : « C'est moi le fameux Burlador, qui porte à sa ceinture d'or le trousseau des clefs de leurs âmes ! »

[...]

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « [...] Don Juan ! »

DON JUAN : « Tu sais mon nom ? »

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « Oui, confrère ! »

DON JUAN : « Oh ! mon cher, en quoi confrère ? »

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « En paillardise ! »¹³⁹

La marionnette de Polichinelle se conduit comme le séducteur et imite les actions de la vie de Don Juan, elle n'hésite pas à le corriger et à l'inciter à commettre des actions immorales :

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « [...] Vous voyez bien, Signor, que nous nous ressemblons ! [...] »

DON JUAN : « Nous n'avons pas le même système ! »

[...]

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE : « Comment faut-il agir ? »

[...]

DON JUAN : « [...] C'est un art. »

[...]

DON JUAN : « Nous différons encor dans les moyens. On ne bat pas la femme, on la fait souffrir. »¹⁴⁰

¹³⁸ Ibid., p. 138.

¹³⁹ Ibid., pp. 32-33.

¹⁴⁰ Ibid., pp. 37-40.

Vers la fin de la première partie, on comprend que c'est le Diable, déguisé en marionnettiste, qui est arrivé pour emporter le pécheur en enfer (« *À ce moment, le Montreur sort du guignol. Mais il a rejeté son costume de montreur, qui n'était qu'un déguisement. Il est le Diable lui-même.* »)¹⁴¹. Don Juan se moque de lui, mais le Diable est futé, et il prouve à Don Juan que sa conception de la vie n'était qu'une supposition gratuite.

IV.1.4.4 Le personnage de la femme

Rostand traite aussi le motif de la femme d'une manière originale : dans la pièce, on ne trouve pas un seul personnage féminin, mais il présente les mille et trois ombres des femmes séduites. Le nombre, qui est l'allusion au *mille e tre* de Mozart et de son Don Giovanni, se trouve plusieurs fois dans le texte.

DON JUAN : « Quel chiffre ? Mille et... »

SGANARELLE : « Trois. N'atteignons pas le quatre. »¹⁴²

DON JUAN : « [...] Je ris du Paradis qu'aux purs vous réservez. Car, pour un de perdu, mille de retrouvés ! »

LE DIABLE : « Mille et trois ! [...] »¹⁴³

Don Juan écrit les noms de ses victimes sur la liste. Quand il la déchire, le Diable les transforme en gondoles qui amènent les femmes :

LE DIABLE : « [...] N'étant qu'un bercement, qu'une étreinte et qu'un deuil, chacun de tes amours n'était qu'une gondole ; regarde-le passer, barque, alcôve et cercueil ! »

[...]

DON JUAN : « Des gondoles encore ! »

LE DIABLE : « Elles sont mille et une ! Elles sont mille et deux ! Elles sont mille et trois ! [...] »¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibid., p. 49.

¹⁴² Ibid., p. 27.

¹⁴³ Ibid., p. 58.

¹⁴⁴ Ibid., p. 67.

Dans l'analyse quantitative on compte la répartition du discours dans l'ensemble ; en effet, il n'est pas possible de déterminer les ombres individuelles, car elles sont intitulées comme *une ombre* ou *une autre ombre*. Les spectres sont appelés pour faire prendre conscience de la vanité de Don Juan. L'un après l'autre, ils lui montrent qu'il ne les a jamais possédées. Il a eu la chair, mais pas l'âme des femmes.

Rostand même dans ce motif fait allusion au *Dom Juan* – il s'agit de la femme de Don Juan, Elvire. Dans cette pièce, néanmoins, elle ne se trouve que dans deux mentions. La première fois c'est au tout début de la pièce, quand en descendant en enfer, Don Juan énumère les noms des femmes. La deuxième mention est à la fin de la première partie. Don Juan échoue à identifier les femmes et il se défend, en disant qu'Elvire est la seule qu'il ait connue. Le Diable gagne, parce qu'il ne réussit pas à se souvenir.

DON JUAN : « Terre et cieux ! J'en connaissais bien une ! Allons, donnez vos yeux ! Je vous dis de donner vos yeux ! ... Non, plus un rire ! Elvire est parmi vous : je l'ai connue, Elvire ! »¹⁴⁵

IV.2 *Ornifle ou le Courant d'air* de Jean Anouilh

IV.2.1 La ligne du sujet

Ornifle, un poète talentueux, compose dans son appartement des couplets pour son ami et marchand Machetu. Il est dans la société de Mme Supo, sa secrétaire, laquelle absolument l'adore, même si Ornifle la méprise. Dans l'appartement Machetu, qui réclame ses couplets, le Père Dubaton, qui souhaite un petit cantique de Noël, le journaliste avec des photographes, qui veulent faire un reportage et un jeune homme, qui n'est pas encore introduit. Ornifle les fascine par la légèreté, avec laquelle il compose ses couplets, et aussi par son comportement de bohème.

Le soir, Ornifle est habillé en costume de XVII^e siècle. Il devrait aller au bal à Vaux-le-Vicomte, mais il ne se sent bien. Son médecin et le professeur Galopin, cependant, ne le trouvent pas malade. Après les dialogues sérieux avec Mme Supo et La Comtesse, le jeune homme Fabrice fait son entrée. On apprend qu'il est son fils illégitime et qu'il veut venger sa

¹⁴⁵ ANOUILH, Jean, *Ornifle ou le Courant d'Air*, in : *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, Lausanne, La Guilde du Livre, 1963, p. 81.

mère en tuant Ornifle. Il n'arrive pas à tirer avec son pistolet, mais Ornifle perd ses esprits. Fabrice, qui est un étudiant en médecine enthousiaste, n'hésite pas et diagnostique la maladie de Bishop avec un diagnostic triste – il ne lui reste que quelques instants à vivre. Fabrice et Ornifle se réconcilient et Ornifle, comme un bon père, l'aide à trouver sa fiancée Marguerite. Néanmoins, aussitôt qu'il apprend qu'il a été mal diagnostiqué, et que Marguerite est sa belle-fille, il recommence à ourdir le projet diabolique. Et c'est à ce moment que le Destin le rattrape – Ornifle meurt d'infarctus.

IV.2.2 La description de la pièce

Au contraire des deux autres pièces analysées, Anouilh n'a pas créé une réécriture du mythe par excellence, il a été plutôt inspiré par le sujet donjuanesque, et dans sa pièce incorpore quelques traits qui sont caractéristiques du mythe de Don Juan. On n'y trouve pas le personnage de Don Juan, mais Ornifle, qui se comporte comme Don Juan.

Ornifle ou le Courant d'air, qui a été publié en 1955, est rangé parmi les Pièces grinçantes, des comédies satiriques, avec *Ardèle ou la Marquerite*, *La Valse des toréadors* et *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*.

Il s'agit d'une pièce de théâtre en prose divisée en quatre actes chiffrés. Jean Anouilh complète cette œuvre avec d'abondantes didascalies. On y trouve des indications scéniques détaillées concernant, par exemple le comportement des acteurs (*Mlle Supo toute droite au milieu de la scène, commence à parler doucement, se frottant vaguement crampe à l'épaule.*)¹⁴⁶, la description du décor (*Le tableau fait très « derniers moments de Louis XIV »*)¹⁴⁷ ou la tenue vestimentaire (*Ornifle dans une très belle robe de chambre*)¹⁴⁸.

En ce qui concerne le côté lexical, la pièce comprend les références aux autres œuvres. Il s'agit des rimes de Rimbaud (*Chanson de la plus haute Tour*)¹⁴⁹, de vers de Péguy (*Le jeune*

¹⁴⁶Ibid., p. 482.

¹⁴⁷ Ibid., p. 435.

¹⁴⁸ Ibid., p. 377.

¹⁴⁹ Ibid., 377.

homme bonheur...)¹⁵⁰, Ornifle mentionne Shakespeare (*Pour toujours – plus un jour*)¹⁵¹, ou la pièce *On ne badine pas avec amour* de Musset ; nombreux sont aussi les couplets composés par Anouilh lui-même (ce sont les couplets pour Mucho, le cantique de Noël pour le Père Dubaton, ...). Anouilh incorpore aussi les répliques empruntées à Molière en les modifiant originellement :

MLLE SUPO : « Mais vous ne croyez donc à rien sur cette terre ? »

ORNIFLE : « Je crois que deux et deux ne font pas quatre et quatre et quatre ne font pas huit. »¹⁵²

Et la version de Molière :

SGANARELLE : « [...] qu'est-ce donc que vous croyez ? »

DON JUAN : « Ce que je crois ? »

SGANARELLE : « Oui. »

DON JUAN : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. »¹⁵³

Dans la pièce, se trouvent des termes latins qui décrivent les maladies – le motif qui est caractéristique de Molière et qu'Anouilh emploie en abondance. C'est surtout la critique des médecins – d'un côté il se moque de Fabrice, l'étudiant en médecine qui diagnostique mal la maladie d'Ornifle, d'un autre côté il ridiculise les médecins d'Ornifle, qui sont les élites dans son métier, mais qui sont plus intéressés par le bal que par leur patient :

LE PROFESSEUR GALOPIN : « [...] Et l'histoire de la petite fille qui avait avalé un savon, vous la connaissez ? »

ORNIFLE (*furieux*) : « Non ! Mais mon cœur ? »

LE PROFESSEUR GALOPIN : « Quoi, votre cœur ? Ah ! votre cœur ? Il va très bien, votre cœur ! Je voudrais bien en avoir un comme ça. Prenez un peu de tilleul, si vous voulez. (*Il se retourne vers Subitès*). Il faut que nous filions, mon cher. Nous serions en retard. Et quand on arrive en retard dans ces grands machins-là, toutes les jolies femmes sont en main. Je vous raconterai l'histoire de la petite fille qui avait avalé un savon dans la voiture. (*A Ornifle*) Nous vous emmenons, malade imaginaire ? »

ORNIFLE : « Décidément, non. »

¹⁵⁰ Ibid., 379

¹⁵¹ Ibid., p. 412.

¹⁵² Ibid., p. 427.

¹⁵³ MOLIÈRE, p. 41.

LE PROFESSEUR GALOPIN : « Comme vous voudrez ! Bonsoir, cher ami ! »¹⁵⁴

Les autres détails qui sont une allusion à l'œuvre de Molière se trouvent dans le deuxième acte. Ornifle et son médecin sont habillés dans les costumes du XVII^e siècle et ils se préparent pour la fête de Molière :

« *Ornifle est un costume du XVII^e, sa perruque posée près de lui sur un support. Son médecin, le D^r Subitès, lui tient le pouls. Il est également en costume du XVII^e, robe noire, fraise et haut chapeau de médecin de Molière.* »¹⁵⁵

IV.2.3 L'espace et le temps

La pièce est entièrement distincte des deux autres pièces analysées. L'histoire est située dans les temps modernes (on y trouve des mots comme *les ballerines, la voiture, ou l'avion*) et elle se déroule pendant deux jours. Comme on mentionne plusieurs fois le cantique de Noël au cours de la pièce, on peut conclure que la pièce se déroule en hiver.

Toute l'action se passe dans l'appartement parisien d'Ornifle, il s'agit alors d'un espace fermé. Le premier et le deuxième acte se déroule dans le bureau d'Ornifle, avec cette différence que le deuxième acte se passe le soir. Le troisième acte est déplacé dans la chambre d'Ornifle, de la même façon que le quatrième acte ; ce qui se change c'est l'heure – le dernier acte se passe le lendemain.

Ni l'espace, ni le temps métaphorique ne se trouvent dans cette œuvre, toutefois la pièce finit par la mort d'Ornifle dans l'Hôtel Montesquieu. Cette information est transmise au public par le téléphone (*Le téléphone insiste. Elle va à l'appareil et décroche. Dans le silence, on entend la voix qui résonne dans le micro.*)¹⁵⁶.

En ce qui concerne l'équipement de l'appartement, Anouilh ne nous donne pas de détails, mais on peut estimer qu'il s'agit d'un logement pourvu du confort moderne et luxueux,

¹⁵⁴ Ibid., p. 410.

¹⁵⁵ Ibid., p. 405.

¹⁵⁶ Ibid., p. 483.

parce qu'Ornifle est présenté comme un homme qui aime la volupté. La seule exception est la description de la chambre d'Ornifle (troisième acte), où l'auteur insiste sur « un lit à baldaquin, au milieu de la scène »¹⁵⁷ garni par des oreillers.

IV.2.4 Les personnages

IV.2.4.1 L'analyse quantitative

| | Premier acte | Deuxième acte | Troisième acte | Quatrième acte |
|------------------|--------------|---------------|----------------|----------------|
| Ornifle | 121 | 151 | 168 | 49 |
| Mlle Supo | 74 | 29 | 2 | 28 |
| Nénette | 18 | 2 | 11 | 4 |
| Machetu | 47 | 46 | 31 | 11 |
| la Comtesse | 6 | 29 | 18 | |
| le Père Dubaton | 48 | | 18 | |
| le journaliste | 4 | | | |
| la jeune fille | 2 | | | |
| le Dr Subitès | | 19 | | 6 |
| le Prof. Galopin | | 18 | | 11 |
| Fabrice | | 20 | 66 | |
| Marguerite | | | 39 | 12 |
| une voix | | | | 2 |

Appendice 8: Les répartitions des discours dans *Ornifle ou le Courant d'air d'Anouilh*.

| | |
|--------------------------------------|--|
| personnages principaux | Ornifle, Mme Supo, Machetu, la Comtesse, Fabrice, Marguerite |
| personnages épisodiques | le Père Dubaton, Dr Subitès, le professeur Galopin |
| personnages épisodiques subsidiaires | Nénette, le journaliste, les photographes – la jeune fille, (Clorinde) |

Appendice 9: La distribution des personnages dans *Ornifle ou le Courant d'air d'Anouilh*.

¹⁵⁷ Ibid., p. 435.

Nous avons déjà indiqué que dans la pièce de Jean Anouilh on ne trouve pas le personnage de Don Juan, mais un poète Ornifle, qui profite de son talent pour séduire les femmes. Cela s'applique aussi à la distribution des autres rôles – même si les personnages sont inspirés par le modèle de Molière, on n'y trouve pas les noms de Sganarelle, d'Elvire ou du Commandeur. De plus, les personnages représentent souvent une fusion des personnages originaux. Par exemple dans le personnage de la secrétaire d'Ornifle, Mme Supo, Anouilh incarne le personnage de Sganarelle, d'Elvire et aussi en reflète quelques traits du Commandeur ; son ami Machetu, par contre, représente les traits de Monsieur Dimanche ou du paysan Pierrot.

Anouilh, suivant le modèle de Molière, présente aussi les personnages épisodiques subsidiaires, dont le plus marquant est Nénette, sa femme de chambre, qui travaille pour Ornifle depuis vingt ans. Même si elle surpasse en nombre de scènes les personnages épisodiques, comme le Dr Subitès ou le professeur Galopin, nous l'avons rangée parmi les personnages subsidiaires pour sa nature de femme de chambre – son rôle majeur est l'annonce des visiteurs. Les autres personnages subsidiaires sont les photographes et le journaliste, qui ne se trouve que dans le premier acte, pour esquisser et souligner le fait qu'Ornifle est une vedette.

Dans la partie suivante, nous allons nous focaliser sur le personnage d'Ornifle, qui représente Don Juan, sur le personnage de Machetu et sur le motif de la femme. Dans le côté féminin nous allons analyser surtout Mme Supo et la Comtesse. Nous allons aussi ajouter l'analyse de Fabrice, le fils d'Ornifle, parce que le motif du fils est très rare dans le mythe donjuanesque et à part Jean Anouilh, on le trouve, par exemple, chez Montherlant (*La Mort qui fait le trottoir*).

IV.2.4.2 Le personnage de Don Juan (Ornifle)

Le protagoniste de cette pièce est un homme à l'âge mûr, un poète talentueux, « le parolier le plus payé de Paris »¹⁵⁸, qui compose et vend des couplets sur commande. Le compte Georges Ornifle se Saint-Oignon est excentrique, manipulateur, qui abonde par le cynisme et

¹⁵⁸ Ibid., p. 385.

l'hypocrisie, les traits de caractère typiques du personnage de Don Juan. Son extravagance se manifeste non seulement par son comportement de bohème, mais aussi par son apparence. Dans la première partie de la pièce, il est habillé dans « une très belle de chambre »¹⁵⁹ et sous le foulard il porte le collier de perles dont il est assez fier :

LE JOURNALISTE : « Maître, vous savez qu'une légende courte à Paris au sujet de vos colliers de perles [...] »

ORNIFLE : « Volontiers. C'est celui de mes petits talents don je suis le plus fiers. (*Il enlève son foulard et apparaît le cou entouré de trois rangs de perles.* [...]) Figurez-vous, mon Père, qu'une jeune femme de mes amies s'est un jour aperçue – fortuitement d'ailleurs, dans un salon – que j'avais une peau qui redonnait leur orient aux perles. C'est amusant, n'est-ce pas ? [...] Alors, depuis, toutes ces dames me confient leurs colliers pour que je les porte le matin. [...] »¹⁶⁰

Ornifle se rend compte de son talent et il en abuse pour attirer l'attention surtout des femmes. Il a été marié trois fois et sa dernière femme est la Comtesse. Au cours de la pièce on apprend que c'est leur dixième anniversaire de mariage, néanmoins Ornifle le néglige et s'amuse avec ses maîtresses, comme d'habitude. De plus, il ne cache pas ses aventures devant sa femme, il les avoue. La Comtesse essaye de parler avec lui d'une de ses anciennes maîtresses, mais Ornifle évite les sujets lourds et désagréables. Même si sa maîtresse, enceinte, a tenté de se suicider, il décline toute responsabilité :

ORNIFLE : « [...] Je vous assure que cette conversation est inconvenante entre nous, Ariane... Cela frise le mélo maintenant. Je me sens grotesque. Arrêtons-nous ! Le ridicule me donne un malaise physique insupportable ! »¹⁶¹

Son caractère manipulateur se montre aussitôt. Il persuade son ami amoureux, Machetu, de prendre soin d'elle. Le thème clé de la pièce est l'hypocrisie, qui se trouve déjà dans la version originelle. Dans le troisième acte, sa confession n'est que de la moquerie ; comme autre exemple, il y a le passage où Ornifle se prépare à séduire Marguerite, la fiancée de son fils :

ORNIFLE : « C'est merveilleux, le matin. On n'a pas encore trop fumé. Pas encore trop bu. On est tout propre ! On peut se damner avec des forces neuves... (*Il se recoiffe devant la coiffeuse, se parfume, retape un peu son lit et se couche, s'appliquant à prendre l'air malade. Soudain, il ne*

¹⁵⁹ Ibid., p. 377.

¹⁶⁰ Ibid., p. 401.

¹⁶¹ Ibid., p. 414.

résiste pas au plaisir de s'encapuchonner de son drap de dentelle et de ricaner comme le loup déguisé en grand-mère) : Pour mieux te manger mon enfant... (Il entend un bruit et se recouche, angélique, battant la mesure du cantique.) »¹⁶²

Même le Père Dubaton, qui doit représenter le Ciel et le Bien, n'a pas un comportement exemplaire. Il ne s'occupe pas d'Ornifle et de son âme, mais prêche pour son saint :

ORNIFLE : « [...] Mais aimez-vous les gens qui ne pêchent jamais ? »

LE PERE DUBATON (*gaîment*) : « Bien sûr que non. Ils nous enlèvent le pain de la bouche... »¹⁶³

Vers la fin de la pièce, quand Ornifle est sûr qu'il mourra, il paraît s'être rendu meilleur. Mais lorsqu'il apprend qu'il a été mal diagnostiqué, il élabore des plans diaboliques. Il décide qu'il partira vers le sud, que Fabrice et Marguerite vont partir avec lui et qu'il la séduira. Comme chez Molière, Ornifle est puni pour son comportement et meurt.

IV.2.4.3 Machetu

Roger Machetu est ami et le marchand d'Ornifle. Dans son caractère on trouve le mélange des personnages de la version de Molière. Anouilh en fait un personnage comique :

Entre Machetu – rond et vulgaire. Il a un terrible accent rocailleux du Sud-Ouest.

MACHETU : « Encore ! Vous êtes la secrétaire la plus sanglotante que j'aie jamais vue, mademoiselle Supo. Tous vos secrets doivent être tristes. Où est-il ? »

MADemoiselle SUPO : « Dans son bain. »

MACHETU : « Mes couplets ? »¹⁶⁴

Machetu est présenté comme naïf et crédule. Il se laisse manipuler par Ornifle, il est même enthousiaste à l'idée de s'occuper de la maîtresse que Ornifle a rejetée. Chaque fois qu'Ornifle

¹⁶² Ibid., p. 475.

¹⁶³ Ibid., p. 463.

¹⁶⁴ Ibid., p. 384.

veut parler avec lui, il arrive, même s'il a un important dîner. La raison de ce dévouement peut être son amitié vers Ornifle, mais peut être aussi son obsession d'argent.

IV.2.4.4 Le personnage de la femme

Dans la pièce, se trouvent plusieurs personnages féminins, mais nous allons analyser en détail seulement deux –Mademoiselle Supo et la Comtesse. On n'y trouve pas le personnage d'Elvire, mais quelques traits de son caractère se trouvent dans les personnages féminins analysés.

Mademoiselle Supo est la secrétaire hystérique d'Ornifle. Elle travaille pour lui depuis dix ans et l'adore infiniment, mais il ne s'agit pas d'un amour réciproque. Ornifle se moque d'elle, et même il la méprise. À tout propos, il la ridiculise et lui fait sentir qu'il ne l'aime pas.

MLLE SUPO : « Si le Ciel ne s'en mêle pas, c'est peut-être moi qui ferai justice quand j'aurai assez souffert. »

ORNIFLE : « Non, Supo. Vous êtes trop laide. Vous n'aurez jamais assez souffert. Je mourrai peut-être tué par une jolie fille, mais certainement pas par vous. Vous espérez trop que je finirai par vous jeter un os, un jour ! »¹⁶⁵

C'est le motif qui ne se trouve pas chez Molière et dans le mythe donjuanesque en général – habituellement Don Juan ne sélectionne pas les femmes.

ORNIFLE : « [...] Vous allez peut-être même devenir jolie... [...] Il faut quitter vos lunettes, vos trois jupons, et toutes ces choses pratiques et hygiéniques dont vous êtes certainement bardée ; vous mettre toute nue, Supo, et accepter de n'être plus qu'un objet. »¹⁶⁶

Supo se considère comme la conscience d'Ornifle et, comme Elvire et Sganarelle dans la version de Molière, elle aspire à son convertissement et à sa rédemption.

ORNIFLE (*prend son journal et s'étend sur le canapé*) : « Supo, foutez-moi la paix ! »

¹⁶⁵ Ibid., p. 419.

¹⁶⁶ Ibid., p. 428.

MLLE SUPO : « Jamais vous ne pourrez me faire taire ! Je suis la voix de votre conscience ! Et on ne peut pas faire taire sa conscience ! »

ORNIFLE (*dans son journal*) : « Non. Mais on peut très bien s'habituer à ne pas l'entendre. »¹⁶⁷

La femme d'Ornifle est la Comtesse, Ariane de Saint-Loup, qui est mariée avec Ornifle depuis dix ans. Elle aussi comporte les traits de plusieurs personnages du *Festin de Pierre*. Elle fait penser au personnage d'Elvire, la femme de Don Juan, pour son amour sincère ; elle ressemble à Sganarelle pour sa loyauté et les bonnes intentions. Elle est consciente et souffre des aventures amoureuses de son mari. Elle lui annonce, que sa maîtresse Clorinde est enceinte avec lui et qu'elle a essayé de se suicider.

Ariane est sa troisième femme et elle se décrit comme « une femme de devoir »¹⁶⁸. Dans la pièce (deuxième acte) elle réfléchit sur leur mariage, elle se demande pourquoi ils se sont mariés, etc. Ornifle ne prend pas sa conversation au sérieux et la pousse vers la porte.

LA COMTESSE : « Je n'ai pas envie de danser, je vous assure. C'est très grave, Georges, j'ai peur, pour la première fois, d'être déçue par vous... »¹⁶⁹

Dans le troisième acte, quand Ornifle se trouve sur son « lit de mort », Ornifle avoue, qu'elle est la seule femme qu'il a aimée et qu'il ne l'a pas prise pour son propre plaisir. Mais Ornifle est un personnage peu véridique, et on ne sait pas s'il dit la vérité, ou s'il s'agit d'un jeu.

IV.2.4.5 Fabrice

Comme nous l'avons déjà indiqué, Fabrice de Simieuse est un jeune homme de 25 ans, « vêtu de noir, jeune, beau et triste »¹⁷⁰, qui est introduit dans le premier acte, mais que l'auteur n'a pas fait entrer jusqu'à la fin du deuxième acte. Il est étudiant en médecine et c'est le fils illégitime d'Ornifle. Il s'est mis en tête de tuer Ornifle pour venger sa mère, qu'Ornifle avait

¹⁶⁷ Ibid., p. 388.

¹⁶⁸ Ibid., p. 411.

¹⁶⁹ Ibid., p. 416.

¹⁷⁰ Ibid., p. 389.

abandonnée alors qu'elle était enceinte. Avant qu'il n'arrive chez Ornifle, il loue une agence de détectives pour lui présenter les aventures amoureuses de son père. Anouilh présente ainsi de manière originale le *mill e tre* de Mozart.

ORNIFLE : « [...] Qu'est-ce que c'est que ça ? »

FABRICE : « Votre vie. Avant de mourir, maman avait fait un petit héritage. A sa mort, j'ai consacré ce qu'il en restait à faire faire une enquête approfondie sur vous. Je ne voulais pas risquer de vous tuer à la légère si vous vous étiez amendé. »¹⁷¹

Fabrice est persévérant et inexpérimenté. La fierté est pour lui plus importante que sa fiancée Marguerite Pilu, qu'il fait attendre toute la journée dans la voiture. Vers la fin de la pièce il se réconcilie avec son père, et le dernier l'aide à trouver son amie. Il croit naïvement au changement d'Ornifle et acceptent qu'ils partent dans le sud et que Marguerite accompagne son père malade.

IV.3 *La Nuit de Valognes* de Éric-Emmanuel Schmitt

IV.3.1 La ligne du sujet

Par une nuit d'orage, quatre femmes sont invitées par la Duchesse de Vaubricourt dans un château désert. Toutes les femmes ont une chose en commun : elles ont été séduites par Don Juan. Après avoir fait connaissance entre elles, elles apprennent la raison pour laquelle elles ont été invitées. La Duchesse les engage dans son plan – elle veut faire le procès de Don Juan qui devra réparer ses mauvaises actions et devra épouser sa filleule Angélique, la dernière fille qu'il a déshonorée, et lui jurer fidélité ; sinon il sera emprisonné.

Au début Don Juan est sûr de lui, et amusé par cette rencontre bizarre, mais dès qu'il apprend le nom de sa future femme, il change son comportement et à la surprise de toutes intéressées, il accepte le mariage. Les femmes sont surprises par son attitude envers la punition et elles font venir son valet. On apprend par la bouche de Sganarelle, que quelques mois avant Don Juan a croisé le frère d'Angélique à Valognes et leur amitié s'est transformée en amour. Le Chevalier désespéré par cet amour honteux simule les fiançailles et la relation avec une

¹⁷¹ Ibid., p. 447.

prostituée. Don Juan déçu et fâché par son comportement déshonore Angélique pour se venger. Le Chevalier le provoque en duel et se suicide en s'enfonçant sur l'épée de Don Juan. Après une déclaration d'amour, le Chevalier meurt.

Don Juan veut réparer ses actions et épouser Angélique. Émue et blessée par la vérité, Angélique refuse de se marier avec Don Juan, car ce n'est pas l'homme dont elle était tombée amoureuse. Don Juan, rassuré sur sa situation, part vers de nouveaux jours. Sganarelle, contrairement à la version de Molière, obtient ses gages.

IV.3.2 La description de la pièce

Éric-Emmanuel Schmitt dans sa toute première pièce, créée en 1991, revisite le célèbre mythe de Don Juan et le brouille définitivement. On apprend que « *Don Juan n'est plus Don Juan* »¹⁷². Schmitt s'inspire de Molière, mais il place son héros dans une situation nouvelle et moderne en apparence. Ce qui a intéressé Schmitt dans le mythe de Don Juan est sa variabilité. Le personnage du séducteur se transforme et réagit aux questions d'époque sous les plumes des divers auteurs. Schmitt dans sa réécriture incorpore la question de liberté sexuelle :

« Don Juan, c'est la rupture, l'insolence. Dans chaque siècle, Don Juan remet en question les idées établies : l'honneur, le mariage, l'église, l'amour romantique... [...] on ne s'était jamais servi de Don Juan pour interroger l'identité sexuelle ! Le personnage le plus sexué et le plus sexuel de l'histoire de la littérature n'avait jamais été, théâtralement, interrogé sur sa quête sexuelle. »¹⁷³

La pièce en prose est divisée en trois actes chiffrés, qui sont encore subdivisés en scènes (Acte I en 7 scènes, Acte II en 5 scènes, Acte III en 16 scènes). Il s'agit de la comédie et la pièce compte avec la production théâtrale (*Le décor de fond s'est ouvert, laissant place à une arrière-scène noire...*)¹⁷⁴. Les didascalies sont abondantes et comportent des informations sur le comportement et la tenue vestimentaire des acteurs (*La Comtesse entre en habits rouge,*

¹⁷² SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Nuit de Valognes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999, p.62.

¹⁷³ « <http://classiquesetcontemporains.com/interviews/eric-emmanuel-schmitt-parle-de-la-nuit-de-valognes> », la page consultée le 6 avril 2019.

¹⁷⁴ SCHMITT, 1999, p. 99.

*précédée de Marion, servante de la Duchesse)*¹⁷⁵, ou la description du décor et de l'ambiance (*Le salon d'un château de province au milieu du XVIII^e siècle. Visiblement on a perdu l'habitude d'y venir, les meubles sont anciens, (...) On doit sentir alentour la froide obscurité de la plaine normande...*)¹⁷⁶

IV.3.3 L'espace et le temps

Schmitt place sa pièce dans un endroit original. Il s'agit d'un vieux château de province qui se trouve dans la campagne normande. Le manoir n'est pas habité, les meubles dans le salon sont couverts de toiles d'araignée. Dehors, pendant la nuit, la tempête fait rage et l'ambiance est plutôt effrayante. Chaque fois que l'on prononce le nom du séducteur le tonnerre gronde, dans la scène 6 de l'Acte I, l'éclair marque l'arrivée de Don Juan. Le cadre spatio-temporel fait penser au sinistre et le motif de l'orage est emprunté par Schmitt à sa scène de la « mort » de Don Juan. L'atmosphère de la pièce contraste avec la situation et le comportement comique des personnages.

La pièce est située au XVIII^e siècle. Schmitt a choisi cette période pour honorer Denis Diderot, son modèle littéraire :

« Diderot a eu une grande influence littéraire sur moi. Il m'a appris qu'on pouvait philosopher dans des formes non philosophiques, le conte, le roman, la poésie. [...] Il m'a rendu le XVIII^e siècle intime : c'est sans doute pour cela que *La Nuit de Valognes* se passe au XVIII^e siècle et en France. »¹⁷⁷

Le cadre de la pièce se déroule dans un espace fermé et pendant une nuit. Ce qui est nouveau c'est l'espace et le temps métaphorique. Il s'agit de l'Acte III et les scènes 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. On se trouve dans les souvenirs de Sganarelle, cinq mois et vingt-huit jours avant l'histoire dans le château. L'épisode dure huit jours et il se déroule sur plusieurs endroits – Valognes, où Don Juan pour la première fois croise le Chevalier de Chiffreville ; l'auberge des

¹⁷⁵ Ibid., p. 9.

¹⁷⁶ Ibid., p. 9.

¹⁷⁷ « <http://classiquesetcontemporains.com/interviews/eric-emmanuel-schmitt-parle-de-la-nuit-de-valognes> », la page consultée le 7 avril 2019.

Trois Renards, où ils se rencontrent ; la chambre d'Angélique, où Don Juan l'a déshonorée ; et sur un champ au matin, où ils se provoquent en duel. L'auteur utilise le podium entier et l'éclairage pour diviser le changement du temps et de l'espace ([...] *Au fur et à mesure qu'il parle, la lumière baisse sur la scène du procès.*)¹⁷⁸

IV.3.4 Les personnages

IV.3.4.1 L'analyse quantitative

Acte I.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. | Scène VI. | Scène VII. |
|----------------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|-----------|------------|
| La Comtesse | 9 | 10 | 11 | 16 | 17 | 40 | |
| Marion | 5 | | | | 2 | | 7 |
| La Religieuse | | 11 | 5 | 4 | 17 | 25 | |
| Mademoiselle de la Tringle | | | 10 | 9 | 9 | 19 | |
| Madame Cassin | | | | 5 | 7 | 17 | |
| La Duchesse | | | | | 34 | 39 | 7 |
| Don Juan | | | | | | 41 | |

Acte II.

| | Scène I. | Scène II. | Scène III. | Scène IV. | Scène V. |
|----------------------------|----------|-----------|------------|-----------|----------|
| La Comtesse | 3 | | | | 1 |
| La Religieuse | 1 | | | | 1 |
| Madame Cassin | 2 | | | | 1 |
| Mademoiselle de la Tringle | 1 | | | | 1 |
| Don Juan | | 33 | 81 | | |
| Sganarelle | | 32 | | | |
| La Petite | | | 83 | | |
| La Duchesse | | | | 4 | 1 |
| Marion | | | | 3 | |

¹⁷⁸ SCHMITT, 1999, p. 98.

Acte III.

| Marion | Le Jeune Homme (le Chevalier) | Sganarelle | Don Juan | Mlle de la Tringle | La Petite, Angélique | La Religieuse | Madame Cassin | La Duchesse | La Comtesse | |
|--------|-------------------------------------|------------|----------|-----------------------|-------------------------|------------------|------------------|----------------|----------------|-------|
| 0 | | | | 0 | 0 | 1 | 2 | 6 | 4 | I. |
| | | | | 3 | 5 | 2 | 1 | 5 | 3 | II. |
| 0 | | 6 | 9 | 2 | 10 | 3 | 3 | 21 | 11 | III. |
| | 9 | 13 | 15 | | | | | | | IV. |
| | | 2 | | 1 | | | | 1 | 1 | V. |
| | 4 | | 4 | | | | | | | VI. |
| | 5 | 1 | 4 | | | | | | | VII. |
| | 5 | 1 | 5 | | | | | | | VIII. |
| | 10 | 1 | 10 | | | | | | | IX. |
| | | 4 | | | | 2 | | | 1 | X. |
| | | | 13 | | 13 | | | | | XI. |
| | 25 | | 26 | | | | | | | XII. |
| 0 | | | 10 | 1 | 4 | 0 | 1 | 2 | 2 | XIII. |
| 0 | | | | | | 5 | 0 | 3 | 1 | XIV. |
| 0 | | | 7 | 5 | | | 0 | 0 | 3 | XV. |
| 1 | | 1 | 3 | | | | 3 | 9 | | XVI. |

Appendice 10 : Les répartitions des discours dans *La Nuit de Valognes* de Schmitt.

| | |
|--------------------------------------|--|
| personnages principaux | Don Juan, la Duchesse de Vaubricourt, Angélique, la Comtesse, Mademoiselle de la Tringle, la Religieuse, Madame Cassin |
| personnages épisodiques | Sganarelle, le Chevalier |
| personnages épisodiques subsidiaires | Marion |

Appendice 11 : La distribution des personnages dans La Nuit de Valognes de Schmitt.

Dans *La Nuit de Valognes*, Schmitt bouleverse la distribution des rôles. Parmi les personnages originels, il garde le couple du maître et de son valet ; en ce qui concerne le reste de la distribution des personnages secondaires, il présente six femmes qui vont juger le séducteur ; et un jeune homme, le Chevalier de Chiffreville. Comme Molière, Schmitt utilise les personnages épisodiques subsidiaires. Il s'agit de la femme de chambre de la Duchesse, Marion, qui n'est introduite dans la pièce que pour rendre crédible le cadre spatio-temporel.

Dans l'analyse suivante, nous allons nous focaliser sur les personnages de Don Juan et de Sganarelle, puis sur le motif de la femme et nous allons ajouter l'analyse de personnage du Chevalier à cause de son importance dans le dénouement de la pièce.

IV.3.4.2 Don Juan

Dans la pièce de Schmitt, Don Juan est présenté comme un homme sans âge, néanmoins au cours de la pièce on apprend, que le séducteur est déjà expérimenté dans son art : donc il s'agit probablement d'une personne entre deux âges. De la même manière que dans les autres pièces choisies, Don Juan est le personnage qui parle le plus dans la pièce, 261 fois. De plus, chaque fois que l'on mentionne son nom, l'orage devient plus fort.

Il arrive au château en croyant qu'il est invité par la Duchesse « au bal ». Mais il comprend qu'il sera jugé par les six femmes, ses victimes. Il minaude avec elles et on apprend, qu'il a une méthode pour séduire les femmes et qu'il n'en change jamais.

Quand il découvre le nom de sa « future femme », une modification s'opère en lui. Au cours d'une conversation, Angélique lui explique comment on tombe amoureux. Elle dépeint les mêmes sentiments qu'il a déjà vécus quelques mois avant. Don Juan comprend qu'il les a éprouvés pour son frère, et que ce nouveau sentiment était l'amour.

LA PETITE : « Vous vous sentez toujours malade, laid, fatigué avant de le voir, et plein de vie dès qu'il est là. C'est un matin. »

DON JUAN : « Et puis ? »

LA PETITE : « Toutes les horloges se détraquent : elles traînent quand on l'attend et courent quand il est là. »¹⁷⁹

Don Juan se trouve dans une quête de la spiritualité moderne. Il est toujours attiré par les femmes, mais il tombe amoureux d'un homme. Il ne se rend pas compte de ses sentiments, il ne les comprend même pas quand le jeune homme se prononce. « Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. »¹⁸⁰ C'est la conversation avec Angélique, qui l'éclaire.

LA PETITE : « [...] Avez-vous déjà senti cela, Don Juan ? »

DON JUAN (*grave*) : « Oui. [...] »

LA PETITE : « Vous avez senti cela pour une autre que moi ? »

DON JUAN : « Quelle question, petite... C'était ta vraie ressemblance. »¹⁸¹

Après la reconnaissance, Don Juan ne change pas seulement son comportement (il semble s'être plongé dans ses pensées, triste et réconcilié), mais c'est aussi son apparence qui change. Dans l'Acte III, scène 3, juste avant le procès, il est décrit comme « usé, épuisé, les épaules basses et le dos rond [...] comme s'il sortait d'un rêve ou relevait de la maladie. »¹⁸²

Une fois que la vérité a été dévoilée, Don Juan veut épouser Angélique pour honorer son frère et honorer sa promesse. Mais elle refuse, et Don Juan réconcilié, et qui a peut-être changé, part vers de nouveaux jours.

¹⁷⁹ Ibid., p. 81.s

¹⁸⁰ Ibid., p. 116.

¹⁸¹ Ibid., p. 83.

¹⁸² Ibid., p. 91.

DON JUAN : « Dites-moi, Duchesse, comment cela s'appelle-t-il lorsqu'on s'apprête à sortir, plonger dans l'inconnu, aller à la rencontre des autres ? »

Schmitt clôt la pièce avec une allusion à *Le Festin de Pierre*. L'auteur ne punit pas son héros par la mort, comme on l'a vu chez Molière, mais Don Juan sort de la scène et paie ses gages à Sganarelle.

IV.3.4.3 Sganarelle

Au contraire de la pièce de Molière, le valet de Don Juan n'est pas le personnage principal. Il apparaît dans deux actes et ne parle que 61 fois, néanmoins il est indispensable pour la pièce. C'est par sa bouche, qu'on comprend l'événement qui a changé Don Juan.

De la même manière que Sganarelle de *La Dernière Nuit de Don Juan* de Rostand, celui de Schmitt aussi tient un carnet, dans lequel il marque toutes les aventures amoureuses de son maître. Sur la base de ce carnet, la Duchesse invite les cinq femmes pour condamner Don Juan. Dans le carnet de maroquin vert on trouve l'allusion à Mozart et son *mille e tre*, dans le nombre de femmes séduites par Don Juan en Espagne. Ce nombre surprend les femmes dont les commentaires et les comportements créent un effet comique :

LA RELIGIEUSE : « Mille et trois ? »

LA DUCHESSE : « Mille et trois ! »

LA COMTESSE : « Combien avez-vous dit pour la France ? »

LA DUCHESSE : « Cent. Je suis surprise aussi. Bien sûr c'est trop, mais au regard des autres pays... Cent Françaises contre mille et trois Espagnoles moustachues à grosses hanches et au teint vert, c'est vexant. [...] »¹⁸³

Par le personnage du valet, Schmitt incorpore le jeu intertextuel : à part le carnet, il y a aussi une allusion à la pipe. Molière ouvre sa pièce par l'éloge de Sganarelle sur le tabac, et Schmitt présente Sganarelle pour la première fois assis sur le sol fumant sa pipe :

DON JUAN : « Que fais-tu Sganarelle ? »

¹⁸³ Ibid., pp. 30-31.

SGANARELLE : « Ma pipe rêve, Monsieur, elle envoie ses songes au plafond et y dessine, pour qui sait lire, les traces confuses de notre avenir. »¹⁸⁴

La relation entre le valet et son maître est plus désinvolte et amicale que chez Molière. Sganarelle est un bavard, qui discute beaucoup avec son maître, lui conseille et, d'une certaine façon, constitue sa conscience. Dans la version de Molière, Don Juan ignore le bavardage de son valet, alors que, chez Schmitt, il semble écouter ses opinions :

DON JUAN : « [...] Ne te demandes-tu jamais qui tu es, Sganarelle ? »

SGANARELLE (*riant*) : « Qui je suis ? Alors là, Monsieur, vous me faites rire... Qui je suis ? Mais je suis aux premières loges pour le savoir... »

DON JUAN (*sarcastique*) : « Eh bien qui es-tu ? je t'écoute. »

[...]

DON JUAN : « Alors, Sganarelle, je ne comprends pas. Pourquoi attaches-tu tes pas à un maître aussi mauvaise, le plus grand scélérat que la terre ait porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique ? »

SGANARELLE : « Le ciel m'a mis sur votre route pour vous donner un peu de raison. »

[...]

SGANARELLE : « [...] Une conscience droite et intègre à côté de soi, c'est utile. »¹⁸⁵

De plus, la réplique où Don Juan se dépeint comme « le plus grand scélérat », utilise les mots exacts Molière dans *Le Festin de Pierre*, à la différence que dans *Dom Juan* ce n'est pas le séducteur qui les prononce, mais c'est Sganarelle, qui dépeint son maître à Gusman, le valet d'Elvire (Acte I, Scène I, p. 6).

Le dialogue entre Don Juan et Sganarelle continue et on trouve une autre allusion cette fois à la pièce de Rostand. Dans le prologue, Don Juan paie ses gages à Sganarelle sous la forme d'un coup de pied, chez Schmitt aussi, Sganarelle fait remarquer qu'il en reçoit souvent. La pièce se termine de la même façon que *Le Festin de Pierre* – Sganarelle crie « mes gages, mes gages », mais dans *La Nuit de Valognes*, Sganarelle les reçoit.

¹⁸⁴ Ibid., p. 57.

¹⁸⁵ Ibid., pp. 58-59.

IV.3.4.4 Le personnage de la femme

Le motif de la femme ne manque pas chez Schmitt. Bien qu'il omette le personnage de Donne Elvire, en revanche il présente six autres femmes. Schmitt se joue avec ce motif en le renversant totalement. Les femmes, qui sont parfois les victimes de Don Juan, dans cette pièce ne sont plus impuissantes, mais détiennent le pouvoir d'arrêter Don Juan.

L'initiatrice de la cour et la propriétaire du château est la Duchesse de Vaubricourt. Cette femme vieillissante vient d'une famille noble et puissante – elle-même connaît le Roy qui lui garantit le mandat d'arrêt pour Don Juan au cas où il refuserait de se soumettre. La Duchesse a aussi été séduite par Don Juan et maintenant elle veut remettre ses affaires en ordre, parce que « c'est l'heure des comptes »¹⁸⁶. De plus, sa filleule se tourmente pour Don Juan et elle veut la rendre heureuse. C'est un personnage qui parle 132 fois dans la pièce.

Angélique de Chiffreville (dite La Petite), est la filleule de la Duchesse et la sœur du Chevalier. C'est une fille délicate de vingt ans. Elle est la dernière femme séduite par Don Juan. Elle se tourmente pour lui et elle en est infiniment amoureuse. Grâce à sa définition de l'amour, Don Juan se rend compte de son affection pour son frère. Quand Don Juan accepte le mariage elle refuse :

ANGÉLIQUE : « Je ne veux pas d'un homme qui veut me rendre heureuse, je veux un homme égoïste, bien égoïste, et possessif, et jaloux, qui m'aime pour lui, rien que pour lui, dans l'unique intention d'être heureux, lui, avec moi. »

DON JUAN : « Mais ce n'est pas de l'amour. »

ANGÉLIQUE : « C'est le mien. De l'amour égoïste. C'est celui que je veux en retour. »¹⁸⁷

La femme, qui parle le plus dans la pièce, 133 fois, est la Comtesse Aglaé de la Roche-Piquet. Le nombre de ses apparitions dans la pièce correspond à sa caractéristique – elle est la plus éloquente des femmes. C'est un personnage qui abonde en ironie et en sarcasmes, elle n'a pas peur de présenter son opinion, ou d'exprimer son désaccord. Elle souvent envoie des piques aux autres femmes, surtout à la Religieuse et Mademoiselle de la Tringle. C'est une femme expérimentée en amour :

¹⁸⁶ Ibid., pp. 25-26.

¹⁸⁷ Ibid., p. 119.

LA COMTESSE : « Laisse-les, aucune ne te comprend. Elle se prennent toutes pour tes victimes, moi seule ai reconnu le maître. Lorsque tu es parti, je ne me suis pas mouchée, non, j'ai réfléchi, puis j'ai appris, règle par règle, ton catéchisme. J'ai appris qu'en amour il n'y avait pas d'amour, mais des vainqueurs et des vaincus... [...] »¹⁸⁸

Mademoiselle de la Tringle est l'auteur des romans romantiques, comme *Diane et Phoebus*, des *Malheurs de la destinée*, des *Astres et l'Amour*, qui sont pleins de kitsch. Dans ses romans elle utilise son expérience amoureuse avec Don Juan. Elle est offensée, quand la Comtesse et Don Juan se moquent de ses livres, néanmoins à la fin après le dénouement elle inverse son attitude. De plus, au début elle refuse son affaire avec Don Juan, mais elle se laisse duper par lui et enfin elle l'avoue.

Hortense de Hauteclaire, ou plutôt la sœur Bertille-des-Oiseaux (dite la Religieuse) est l'autre des femmes séduites. Elle se fait passer pour une dévote, mais elle lit les romans d'amour de Mademoiselle de la Tringle et elle a été aussi séduite par Don Juan. Dans ce personnage, Schmitt projette une certaine insatisfaction, celle « d'un homme qui ne comprend pas mais qui voudrait comprendre »¹⁸⁹. Selon Schmitt, elle forme avec Don Juan un duo contradictoire, qui interpelle Dieu – elle est une femme pieuse, il est le séducteur irréligieux. « Tous les deux sont en rapport constant avec Dieu : elle pour obéir, lui pour le défier. Mais aucun des deux n'obtient de réaction. Dieu demeure retranché dans son secret. »¹⁹⁰

Madame Cassin et la dernière des femmes séduites présentées dans cette pièce. C'est le personnage, qui parle le moins dans la pièce entière, i.e. 42 fois. Il s'agit d'une femme discrète, qui ne s'exprime pas trop. La seule information qu'on apprend sur elle est qu'elle est l'épouse d'un orfèvre de la rue Royale à Paris et à la fin Schmitt nous fait comprendre qu'elle est enceinte.

¹⁸⁸ Ibid., p. 122.

¹⁸⁹ « <http://classiquesetcontemporains.com/interviews/eric-emmanuel-schmitt-parle-de-la-nuit-de-valognes> », la page consultée le 7 avril 2019.

¹⁹⁰ Ibid.

IV.3.4.5 Le Chevalier de Chiffreville

Le personnage le plus complexe et très important dans le dénouement de la pièce est un jeune homme, le frère d'Angélique, le Chevalier de Chiffreville.

La première rencontre du Chevalier et de Don Juan se déroule sous une forme qui fait penser à Molière. Le Chevalier, remonté par l'alcool, s'amuse en jouant l'automate. Sganarelle le prend pour la statue qui bouge :

SGANARELLE : « Mon Dieu, mon Dieu... Là... mon maître... une apparition. »

DON JUAN (*sans regarder*) : « Encore ! »

[...]

DON JUAN : « Et qu'as-tu vu cette fois-ci ? »

[...]

SGANARELLE : « Là... Là... La statue ! »^{191, 192}

Le Chevalier lui tient sa main et Don Juan la prend – il ne brûle pas, comme dans *Le Festin de Pierre*, mais cet acte indique métaphoriquement la fin du Don Juan précédent.

Le Chevalier invite Don Juan à boire avec lui dans une taverne, et le dernier accepte. Leurs rencontres durent pendant plusieurs jours. Le premier jour (Acte III, scène 6) c'est le Chevalier qui l'attend. Don Juan est en retard et lorsqu'il arrive, le jeune homme. Le deuxième jour (Acte III, scène 7), les deux amis arrivent en même temps ; l'autre jour (Acte III, scène 8), ils arrivent en avance et ils s'attendent. Le quatrième jour (Acte III, scène 9), c'est Don Juan, au contraire, qui attend plusieurs heures avant que le jeune homme arrive. Et lendemain (Acte III, scène 10), le Chevalier n'arrive plus.

Une relation particulière naît entre les deux hommes. Le jeune homme se rend compte de sa sexualité, et très vite comprend que cette relation ne fonctionnera pas. Il combat sa situation en buvant du vin, parce que cet amour n'est pas acceptable, et que « il faut abattre les

¹⁹¹ SCHMITT, 1999, p. 99.

¹⁹² Une autre allusion au *Festin de Pierre* se trouve au moment où Don Juan décrit son passage vers le cimetière. Il est intéressé en particulier par la statue de trisaïeul de la Duchesse.

chiens galeux »¹⁹³. Sous prétexte que sa sœur a été déshonorée par Don Juan, il le provoque en duel. Il se suicide en se jetant sur l'épée du séducteur après avoir révélé ses sentiments que Don Juan va comprendre plus tard.

¹⁹³ SCHMITT, 1999, p. 115.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous nous sommes intéressés aux réécritures modernes du mythe de Don Juan. Parmi le grand nombre des écrivains qui se sont inspirés de ce mythe du séducteur de Séville, nous avons choisi trois représentants et leurs pièces, qui par leur distance temporelle couvrent le XX^e siècle – Rostand, Anouilh et Schmitt.

Nous avons divisé notre travail en quatre parties majeures. Les deux premiers chapitres constituent la partie théorique de ce travail. Dans le premier chapitre nous avons brièvement introduit les auteurs des pièces choisies. Nous avons donné des informations sur leurs vies et sur leurs œuvres, en les situant dans leur contexte historique. Le deuxième chapitre a été consacré à la problématique de définition des réécritures et du mythe. Dans la première partie de ce chapitre, nous avons présenté plusieurs attitudes sur l'étude d'intertextualité et nous avons abordé ce thème cher à Gérard Genette. Nous avons suivi son modèle et nous avons défini les pièces analysées comme les transpositions. Plus bas, nous allons parler des transpositions thématiques qui touchent les œuvres choisies. Dans la deuxième partie, nous avons traité des difficultés concernant la définition du mythe, parce qu'il s'agit d'un terme vaste. Nous avons, cependant, développé l'argument selon lequel l'histoire de Don Juan, un vil séducteur, peut se ranger parmi les mythes littéraires.

Le troisième chapitre représente un passage entre la partie théorique et la partie pratique de ce travail. Il traite du mythe de Don Juan dans son intégralité. Nous y suivons la genèse du mythe et son développement historique, en nous concentrant sur la version de Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. De plus, dans ce chapitre nous avons examiné la pièce en détail, et nous nous sommes surtout focalisés sur l'analyse des personnages, leur distribution et la fréquence de l'apparition. L'autre aspect de notre analyse constitue le schéma spatio-temporel, que nous avons pris en considération dans le chapitre et l'analyse suivants.

Le dernier chapitre constitue la partie pratique du présent travail. Dans ce chapitre nous avons présenté les trois pièces choisies, qui ont été successivement étudiées. L'analyse suit le modèle du chapitre précédent : nous commençons par l'analyse des personnages, nous nous intéressons surtout aux personnages principaux et à la façon, dont les auteurs les transforment. De plus, nous avons complété la distribution des personnages, et à part les personnages

principaux et les personnages épisodiques, nous avons utilisé dans ce travail une autre sorte de la classification et celle des personnages épisodiques subsidiaires. La raison de ce complément est le besoin de spécifier la fonction de ces personnages. Il s'agit surtout du personnel domestique ou des accompagnateurs des autres personnages, qui occupent hiérarchiquement des positions supérieures, et dont la fonction est de supporter la vraisemblance de la pièce. A l'exception de *La Dernière Nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand, les personnages subsidiaires se trouvent dans toutes les pièces analysées, *Dom Juan* de Molière y compris. Dans *Ornifle ou le Courant d'air*, on observe un phénomène particulier : même si Marion (la femme de chambre du protagoniste) parle dans la pièce plus que par exemple le Dr Subitès (que nous avons classé parmi les personnages épisodiques), nous l'avons rangée parmi les personnages épisodiques subsidiaires, car leur personnage n'a pas autant d'importance pour l'histoire de la pièce que le personnage de Dr Subitès.

Pour pouvoir identifier la disposition des personnages, nous avons employé l'analyse quantitative de la répartition des discours des personnages individuels. Dans cette analyse, nous avons regardé le nombre d'apparitions et le nombre de répliques prononcées par le personnage examiné. Nous n'avons pas considéré les différences dans la longueur des répliques, car les résultats de l'analyse n'ont pas été significatifs. Dans les trois cas, le personnage le plus éloquent reste Don Juan, comme le Dom Juan de Molière.

Cette dernière adaptation nous a servi de modèle. Les pièces analysées essaient de conserver, en quelque sorte, la disposition des personnages. La déviation la plus marquante concerne le personnage du valet, Sganarelle. Dans la version originale, il s'agit d'un complément de Don Juan, qui est classé comme un personnage principal. Dans les versions analysées, néanmoins, il subit des métamorphoses diverses, mais en aucun cas elles n'égalent le modèle de *Le Festin de Pierre*. Chez Rostand, on ne trouve que quelques scènes avec lui ; chez Anouilh le personnage du valet ne se trouve pas, mais quelques traits de Sganarelle sont incorporés dans les divers personnages ; et chez Schmitt son personnage est nécessaire pour le dénouement de la pièce, mais dans la pièce entière il ne joue pas un rôle majeur.

Si on applique l'étude de Gérard Genette aux œuvres analysées, on trouve que dans le cas des pièces de Rostand et de Schmitt, il s'agit de transpositions homodiégétiques, car les identités des personnages principaux sont conservées ; tandis que la pièce d'Anouilh subit une transposition heterodiégétique à cause de la distribution originale du protagoniste. Les trois

pièces passent toutes aussi par une transposition pragmatique en modifiant l'histoire de la version originale. Nous allons aussi considérer la transvalorisation – dans toutes les œuvres : Don Juan adopte une attitude invariable d'hypocrite, néanmoins seulement dans le personnage de Don Juan de Schmitt se produit la valorisation primaire ; les deux pièces restantes témoignent d'une dévalorisation primaire.

Nous avons suivi l'exemple de Jean Rousset et nous avons présenté trois « invariants » que nous avons pris en considération dans les pièces analysées. Il s'agit du personnage de Don Juan, du motif de la femme et du dénouement de la pièce. En ce qui concerne le héros, toutes les œuvres conservent le rang de Don Juan. Suivant le modèle de Molière, il s'agit toujours d'un gentilhomme. Pour la réécriture d'Anouilh, le personnage de Don Juan est incarné dans le personnage de poète Ornifle, mais même dans ce cas il s'agit d'un comte. Ce qui diffère, c'est le contexte temporel des adaptations. Tous les auteurs indiquent les données, sauf Rostand, qui dans la pièce ne détermine pas le temps de l'action. Parmi tous les auteurs, seul Jean Anouilh joue avec la peinture du caractère du personnage principal. Il y parvient par le grand nombre des personnages secondaires et d'événements épisodiques.

Quant au motif de la femme, Molière le réalise avec la femme de Dom Juan, Elvire, et deux paysannes. Le personnage d'Elvire ne se trouve pas dans les pièces analysées, même si quelques mentions ne manquent pas. Mais les femmes ne sont pas omises : Rostand présente mille et trois ombres des victimes de Don Juan ; Anouilh, au contraire, présente la femme d'Ornifle et sa secrétaire ; et Schmitt présente une variation des femmes en les rendant puissantes.

Le dernier « invariant » qu'il nous reste à analyser est celui de l'apparition du mort. L'idée originale est fondée sur la punition d'un séducteur impénitent par les forces surnaturelles. Dans les trois pièces la punition est effective. Rostand est le seul auteur qui n'omet pas les éléments surnaturels. Il amène sur la scène le personnage du Diable, qui transforme Don Juan en marionnette qui jouera le théâtre pour toujours. Anouilh choisit une solution définitive – la pièce finit par la mort inopinée d'Ornifle qui a un infarctus. Et Schmitt, par contre répare son héros par la prise de conscience.

| | Molière | Rostand | Anouilh | Schmitt |
|--------------------------------------|--|---|---|---|
| le héros | Dom Juan, un gentilhomme du XVII ^e siècle | Don Juan, un gentilhomme d'un siècle indéfini | Ornifle, un poète du XX ^e siècle | Don Juan, un gentilhomme du XVIII ^e siècle |
| le motif de la femme | Elvire, les paysannes | mille et trois ombres | Mlle Supo, la Comtesse, Marguerite | la Comtesse, la Religieuse, Mademoiselle de la Tringle, Madame Cassin, la Duchesse, Angélique |
| l'apparition du mort (le dénouement) | l'enlèvement du séducteur en enfer par la Statue | la transformation du séducteur en marionnette par le Diable | la mort d'infarctus (l'absence du surnaturel) | le départ du séducteur de la scène (l'absence de la mort et du surnaturel) |

Appendice 12: La distribution des invariants dans les pièces analysées.

Les auteurs saisissent le mythe donjuanesque de façon très personnelle. Qu'il s'agisse d'une suite de *Le Festin de Pierre* (Rostand), ou d'une adaptation libre (Anouilh), ou que la pièce retravaille le thème d'une manière quasi moderne (Schmitt), l'influence de Molière se laisse voir. Chez Anouilh et chez Schmitt la raison et le message de leurs réécritures semblent clairs – Anouilh veut montrer, qu'on trouve les traits du personnage de Don Juan même dans à notre époque et chez nos contemporains ; Schmitt, dans une interview, remarque qu'il y avait une lacune dans les adaptations de Don Juan et qu'il fallait interroger la quête sexuelle du personnage le plus sexuel de la littérature. Dans le cas de Rostand, le motif de la réécriture est moins clair ; il a probablement voulu retravailler ce mythe littéraire plus poétiquement et sous la forme de vers.

Résumé

Tématem této magisterské diplomové práce jsou nová zpracování mýtu o Donu Juanovi. Práce analyzuje tři divadelní hry, *La Dernière Nuit de Don Juan* Edmonda Rostanda, *Ornifle ou le Courant d'air* Jeana Anouilhe, a *La Nuit de Valognes* Érica-Emmanuela Schmitta, a srovnává je s Molièrovým *Dom Juan, ou Le Festin de Pierre*. Výběr děl není náhodný, jedná se o zpracování, který svým časovým rozestupem pokrývají 20. století. Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole jsou krátce představeni spisovatelé analyzovaných her, ve druhé kapitole se autorka zamýšlí nad definicí mýtu jako takovou, a zařazuje donjuanovský příběh mezi mýty. Druhá kapitola se zároveň zabývá problematikou intertextuality, a také rozebírá teorii Gérarda Genetta, která představuje základ pro analýzu vybraných děl. Ve třetí kapitole autorka podrobně rozebírá výchozí hru od Molièra, a zároveň představuje vznik, historii a vývoj mýtu. Poslední kapitola pak obsahuje detailní rozbory třech vybraných her, které se především zaměřují na rozdíly a podobnosti s Molièrovou verzí.

Bibliographie

Sources primaires :

ANOUILH, Jean, *Ornifle ou le Courant d'Air*, in : *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, Lausanne, La Guilde du Livre, 1963.

ROSTAND, Edmond, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1921.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Nuit de Valognes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999.

Sources secondaires :

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012.

BACKÈS, Jean-Louis, *Le mythe dans les littératures de l'Europe*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010.

BÉVOTTE, de Georges Gendarme, *La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

BOURDON, Jérôme, « Les racines du mythe », *Quaderni*, n°65, 2007.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

CAILLOIS, Roger, « Le mythe et l'homme », Coll. *Les Essais*, VI, Paris, Gallimard, 1938.

DUPONT, Florence, « Démystifier la mythologie ? », *Le français aujourd'hui* 2009/4 (n° 167).

DURANT, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1958.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982.

HESSE-WEBER, Armelle, *De l'adaptation théâtrale : pour une approche sémiotique et didactique*, Metz, 2010, Thèse de Doctorat, Université de Lorraine.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette Supérieur, 2001.

JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, 2002.

NODIER, Charles, *Questions de littérature légale*, Paris, Barba, 1812.

- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », In: *Littérature*, n°55, 1984.
- ŠRÁMEK, Jiří, *Panorama francouzské literatury od počátků po současnost*, Host, 2013.
- VAN RIET, Georges, « Mythe et vérité », *Revue philosophique de Louvain*, tome 58, n°57, 1960.

Sitographie :

- <http://www.classiquesetcontemporains.com/>
- <http://www.cnrtl.fr/>
- <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>
- <https://www.larousse.fr/>
- <http://www.lexpress.fr/>
- <http://www.theatre-classique.fr/>
- <http://www.universalis.fr/>

Table des appendices

Appendice 1 : Tableau général des pratiques hypertextuelles.

Appendice 2 : Tableau récapitulatif des transformations observées par Gérard Genette.

Appendice 3 : Les répartitions des discours dans *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière.

Appendice 4 : La distribution des personnages dans *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière.

Appendice 5 : Modèles actantiels de Don Juan et Sganarelle.

Appendice 6 : Les répartitions des discours dans *La Dernière Nuit de Don Juan* de Rostand

Appendice 7 : La distribution des personnages dans *La Dernière Nuit de Don Juan* de Rostand.

Appendice 8: Les répartitions des discours dans *Ornifle ou le Courant d'air* d'Anouilh.

Appendice 9: La distribution des personnages dans *Ornifle ou le Courant d'air* d'Anouilh.

Appendice 10 : Les répartitions des discours dans *La Nuit de Valognes* de Schmitt.

Appendice 11 : La distribution des personnages dans *La Nuit de Valognes* de Schmitt.

Appendice 12: La distribution des invariants dans les pièces analysées.

Annotation

| | |
|--|---|
| Nom et prénom de l'auteur : | Bc. Barbora Adamcová |
| Nom de faculté et de département : | Faculté des arts, Département des études Romanes |
| Nom de mémoire : | Métamorphoses du mythe : Quelques réécritures modernes du mythe de Don Juan |
| Directrice de mémoire : | Mgr. Jiřina Matouřková, Ph.D. |
| La quantité du signe : | 153 027 |
| La quantité des appendices : | 12 |
| La quantité des titres de littérature utilisé : | 26 |

Les mots clés :

Don Juan, Molière, Edmond Rostand, Jean Anouilh, Éric-Emmanuel Schmitt, l'analyse de texte littéraires, les réécritures, l'intertextualité

Don Juan, Molière, Edmond Rostand, Jean Anouilh, Éric-Emmanuel Schmitt, analysis of the literary text, rewritings, intertextuality

La caractéristique du mémoire :

Ce mémoire traite des métamorphoses du mythe donjuanesque dans les trois pièces choisies de XX^e siècle – *La Dernière Nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand, *Ornifle ou le Courant d'air* de Jean Anouilh et *La nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt. Les pièces sont analysées en détail et comparées avec la pièce de Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. Le présent travail se focalise surtout sur la disposition des personnages, leur analyse et le contexte spatio-temporel des pièces.

This diploma thesis deals with the metamorphoses of a myth of Don Juan in the three plays of the 20th century – *La Dernière Nuit de Don Juan* by Edmond Rostand, *Ornifle ou le Courant d'air* by Jean Anouilh et *La nuit de Valognes* by Éric-Emmanuel Schmitt. These chosen plays are minutely analyzed and compared with the version written by Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. The main focus is placed on the distribution of the characters, their analysis and the spatio-temporal context of the plays.